This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

35. 0. 8

Porträts und Studien.

Von

Rudolf Gottschall.

Erster Band.

Literarische Charakterköpfe.

Erster Theil.

Leipzig:
F. A. Brockhaus.
1870.

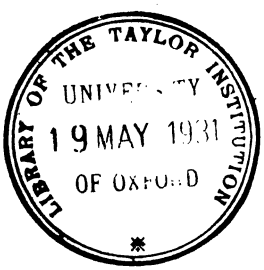
Literarische Charakterköpfe.

Von

Rudolf Gottschall.

Erster Theil.

Leipzig:
F. A. Brockhaus.
—
1870.


LIBRARY OF THE TAYLOR INSTITUTION
UNIVERSITY
19 MAY 1931
OF OXFORD

Inhalt.

	Seite
Byron und die Gegenwart	1
Victor Hugo als Lyriker	59
Friedrich Rückert	129
Heinrich Heine nach neuen Quellen	185
Friedrich Hebbel	265
Charles Sealsfield	333
Adalbert Stifter	387

Byron und die Gegenwart.

Otto Gildemeister's ausgezeichnete Ueberſetzung der Byron'ſchen Werke*), welche in Fluß und Guß, in Schwung und Wohlklang ebenſo wie in den kecken Eigenthümlichkeiten der humoriſtiſchen Wendungen dem Original nahe kommt, hat dieſen Dichter von neuem unſerer Theilnahme empfohlen und rechtfertigt die Frage, ob die Bedeutung deſſelben nur eine vorübergehende geweſen ſei, ob er nur als der Vertreter einer krankhaften Uebergangsepoche eine weitreichende Wirkung ausgeübt habe, oder ob ſein Genius jene eingeborene Macht beſitze, welche nicht nur für unſer bereits weſentlich umgewandeltes Zeitalter, ſondern auch für die Zukunft die Bürgſchaft nachhaltiger Erfolge in ſich trage. Ueberwiegt in Byron's Dichtungen das Bleibende oder das Vergängliche?

Dieſe Frage iſt eine „wohl aufzuwerfende", um ſo mehr, als unſere ſogenannte wiſſenſchaftliche Kritik geneigt ſcheint, ſie zu Ungunſten des Dichters zu entſcheiden. Der Hiſtoriker des 19. Jahrhunderts, Gervinus, hat in dem achten Bande ſeines Werks eine Charakteriſtik Lord Byron's entworfen, welche zwar den Zuſammenhang des Dichters mit ſeiner Zeit, namentlich mit den politiſchen Bewegungen derſelben, in ein klares Licht ſtellt, doch der Bedeutung ſeines Genius in keiner Weiſe gerecht wird. Der krittelnde Literarhiſtoriker, der ja auch in ſeinen

*) Lord Byron's Werke. Ueberſetzt von Otto Gildemeiſter (6 Bde., Berlin 1865).

Urtheilen über unsere großen Dichter so viel sauertöpfische Kleinlichkeit an den Tag legte, geht so weit, die poetischen Erzählungen Byron's ästhetisch betrachtet einen einzigen Geschmacksfehler, psychologisch betrachtet einen einzigen Naturfehler zu nennen, und meint, das dichterische Unwesen sei in ihnen zum Wesen gemacht. Die Halbheit der Geistesbildung, die Zerfahrenheit und Haltlosigkeit einer skeptischen Wühlerei, das poetische Behagen in Kummer und Weh wird ihm selbst, und seiner Schule das kälteste Gewissen, die pessimistischste Weltverekelung, die üppigsten Schwelgereien der geistigen und sinnlichen Orgien zum Vorwurf gemacht. Gervinus bekreuzt sich vor der „satanischen Schule" und nennt Byron ein höchst unvollkommenes Exemplar der Menschheit, einen Sonderling, der in keinem denkbaren Lebensverhältnisse irgendeinen sichern Rückhalt bietet und sittlich wie politisch nur negative oppositionelle Kräfte ohne bestimmte Ausgangs- und Zielpunkte zu verbinden verstand.

Hiernach hatte Byron nur eine ephemere Bedeutung gehabt, höchstens die Bedeutung eines Meteors, das nach dem kurzen Leuchten eines wilden Flugs in den Lüften zerplatzt, das, die Zeitgenossen blendend, keine Spur seines Laufes zurückläßt.

Allerdings war Lord Byron, wie jeder echte Genius, ein Kind seiner Zeit; aber er erhob ihre flüchtig vorüberrauschenden Stimmungen durch die Macht seiner Poesie zu allgemeiner Bedeutung, er erhob sie zu jener Höhe, wo sie neben den andern großen Gedanken der Menschheit wie in einem gemeinsamen Pantheon sich ebenbürtig versammelten.

Es ist jetzt Sache des guten Geschmacks und der gediegenen Bildung, auf Byron als auf den Vertreter des „Weltschmerzes" vornehm herabzusehen; denn unsere Gegenwart, die nur auf bestimmte und greifbare nächste Ziele losgeht, hält sich ja für so kerngesund, daß ihr derlei Phantastereien nichts mehr anhaben können. Es ist allerdings in der Poesie mit dem

„Weltschmerz" viel Misbrauch getrieben worden; er wurde zu einer modischen Attitude; die Poeten lehnten sich darauf wie die photographischen Kniebilder auf ihre Säulen; die schöne Gabe des Gesangs wurde für einen unheilvollen Fluch erklärt. Doch wenn wir uns jetzt so erstaunlich sicher fühlen, weil wir jedes Leid in eine Formel bringen und den ganzen Jammer der Menschheit wissenschaftlich erklären können; wenn wir glauben, mit den kategorischen Imperativen der Politik über alle Abgründe des Daseins hinwegzuspringen, so sollten wir doch nicht vergessen, daß die großen Dichter und Denker aller Zeiten dieses Gefühl vornehmer Sicherheit keineswegs getheilt haben, sondern sich durch die Welt und das Leben, durch das ganze Los der Menschheit beängstigt fühlten. Hat doch schon der alte Homer den Menschen das bejammernswertheste aller Wesen genannt, die auf der Erde athmen und sich bewegen, hat doch schon Sophokles es für den einzigen Triumph über das Schicksal erklärt, nicht geboren zu werden. Euripides bekannte, daß alles Menschenleben schmerzvoll sei, Lucrez klagte, durch welches Dunkel wir tappen, in welchen Gefahren wir leben. Und ähnlich sprechen Hiob, die Psalmen und Luther, Dante und Shakspeare. Der geistvolle Spötter Voltaire verlacht im „Candide" die Lehre von der besten Welt, und Arthur Schopenhauer nennt den Optimismus eine ruchlose Gesinnung.

Wenn daher die Klage über Welt und Leben von so uralтem Datum ist, so muß es mit dem Weltschmerz eine ganz besondere Bewandtniß haben, daß unsere in ihren Kenntnissen und in ihrem Glauben so taktfesten Historiker darüber in einen solchen heftigen Eifer gerathen. Dies muß in der besondern Gestalt liegen, in welcher dieser moderne Weltschmerz zur Erscheinung kam, in den Elementen, mit denen er versetzt wird und die ihm den „satanischen" Beigeschmack geben, der auf jene soliden Männer wie ein unheimliches Irritans wirkt. Da Lord Byron für den Vater dieses modernen Weltschmerzes

gilt, so werden wir aus seinen Dichtungen die Eigenthümlichkeit dieses geistigen Phänomens und umgekehrt aus der letztern wieder die Eigenthümlichkeit des Dichters leicht erkennen.

Lord Byron ist ein echter Sohn des Nebellandes, das in seiner geschichtlichen Entwickelung die größten Extreme aufweist, und dessen Erbweisheit keineswegs so fix und fertig auf die Welt gekommen ist, wie sie in Blackstone und Gneist gesammelt zu Tage liegt. Wie ein rother Faden zieht sich durch die englische Geschichte der Puritanismus und die Prüderie auf der einen, die Liederlichkeit und Freigeisterei auf der andern Seite. Neben den Cromwells und Miltons stehen die Bolingbrokes und die Prinzen von Wales in alter und neuer Zeit. In Byron's Jugend fällt die Blüte des fashionabeln Rouéthums der Hofkreise, während sich daneben in der gesellschaftlichen Sitte eine Prüderie verfestigte, die großentheils einen heuchlerischen Anstrich gewann. Diese Contraste spielen in Byron's Leben bedeutsam mit hinein, ja sie bestimmen den Charakter seiner Dichtungen. Er selbst, allzu früh diesem genialen Rouéthum huldigend, hatte zeitlebens in den Orgien von Newstead-Abbey unliebsame Erinnerungen an eine Jugend, welche in wildem Taumel die höchsten Genüsse des Lebens vorweggenommen hatte, als sie noch wenig mehr für sie sein konnten als Befriedigungen einer frühreifen Feinschmeckerei. Er hatte die Geheimnisse der englischen Aristokratie kennen lernen — um so mehr mußte ihn die Zimperlichkeit der Sittengerichte anwidern, die sich an den englischen Theetischen constituirten und über jeden kleinen Fehl, der zu Tage kam, feierlich zu Gericht saßen, während es ihnen doch nicht verborgen sein konnte, wieviel schwere Versündigungen insgeheim die gesammte feine Welt auf dem Gewissen hatte.

Der „Weltschmerz" trug daher von Haus aus bei Byron nicht den Charakter einer reinen Elegie über das Los der Sterblichen, wie sie aus einer frei über demselben schwebenden Betrachtung hervorgeht; er war durch verderbliche Jugendgenüsse

mit einem andern Element versetzt, mit dem der Blasirtheit, einer frühen Abgestumpftheit gegen die Reize des Lebens. Ohne Frage ist dies ein krankhaftes Element, das, wenn es allein zur Herrschaft kommt, der Poesie durchaus fremdartig ist, denn es müßte ihren Lebensnerv lähmen, das aber bei Byron selbst nie diese Alleinherrschaft gewonnen hat, indem der Genius des Dichters stets siegreich aus dem Kampfe mit dieser geistigen Lähmung, mit dieser Dumpfheit persönlicher Zerrüttung hervorging und freien Aufschwung nahm zum Preise der Natur und der Geschichte. So wurde die Blasirtheit nur ein pikantes, hin und wieder nachschmeckendes Arom, das ja doch ebenso wenig bei Shakspeare fehlt, wenn auch der Dramatiker sich hinter seinen Gestalten verstecken durfte. Doch wenn „Hamlet" mit Recht für Shakspeare's subjectivste Dichtung gilt, in welche er das meiste von dem Inhalt seines eigenen Denkens und Empfindens hineingeheimnißt hat, so muß man bekennen, daß auch dieser große und vielseitige Dichter für blasirte Stimmungen eine Prägnanz des Ausdrucks besaß, die nur aus den Tiefen der Seele und der eigenen Empfindung kommen konnte.

Man hat den „Childe Harold" mit Byron identificirt, trotz des Protestes der Vorrede: „Ein fingirter Charakter dient dazu, dem Ganzen, welches übrigens auf Regelmäßigkeit keinen Anspruch macht, einen gewissen Zusammenhang zu verleihen. Freunde, auf deren Meinung ich hohen Werth lege, haben mir vorgestellt, daß ich mich dem Verdachte aussetze, mit jenem fingirten Charakter irgendeine wirkliche Persönlichkeit gemeint zu haben; dies erlaube ich mir ein für allemal in Abrede zu stellen. Harold ist das Kind der Phantasie zu dem angegebenen Zwecke." Und in dem „Nachträglichen zur Vorrede" sagt Byron: „Jetzt lasse ich Harold seinen Tag leben, so wie er ist. Es wäre angenehmer und sicherlich leichter gewesen, einen liebenswürdigern Charakter zu zeichnen. Es wäre leicht gewesen, seine Fehler zu überfirnissen, ihn weniger reden und

mehr thun zu lassen, aber er war niemals als ein Muster angelegt; höchstens sollte er zeigen, daß frühes Verderbniß des Geistes und der Sitten zur Uebersättigung an den alten und zur Enttäuschung in neuen Genüssen führt, und daß selbst die Schönheiten der Natur und der Stimulus des Reisens (nächst dem Ehrgeiz die mächtigste Anregung) an einer so organisirten oder vielmehr misleiteten Seele verloren sind."

Ein lyrischer Charakter trägt jedenfalls eine bei weitem durchsichtigere Maske als ein dramatischer; dennoch ist es nicht geboten, in ihm ohne weiteres den Dichter selbst zu sehen. So sklavisch schreibt kein Poet das Leben, nicht einmal sich selbst ab. Wir sprechen natürlich nicht von den realistischen Photographen; denn das sind überhaupt keine Dichter. Nun enthält allerdings der „Childe Harold" zahlreiche Selbstgeständnisse: Newstead-Abbey mit seinen Orgien steht im Hintergrunde der ganzen Dichtung und wirft einen tiefen Schatten über alle Welt- und Lebensbilder. Gleichwol enthält die Dichtung auch manches Thatsächliche, das auf Byron's Leben nicht paßt, und so mochte wol der Dichter auch seine Empfindungen oft über das Maß gesteigert haben, was er um so eher thun durfte, als nicht er, sondern sein Held die Verantwortlichkeit für dieselben zu tragen hatte.

„Childe Harold", obgleich die erste Dichtung Byron's, ist diejenige, in welcher der Weltschmerz des Dichters am meisten die Farbe der Blasirtheit trägt. Der Ritter ist satt von dem ewigen Einerlei; der Ekel treibt ihn, sein Land zu fliehen. Bar aller Sühne, war er durch das lange Labyrinth der Sünder gewandert; mit Zechern und Buhlerinnen hatte er die Hallen der Väter entweiht.

> Oft aber, wenn die Lust am tollsten stieg,
> Flog seltsam Schmerz hin über seine Brauen,
> Wie ein Gedank' an tödlich grimmen Krieg
> Oder der Leidenschaft enttäuschtes Grauen.

Doch keiner sah es oder mocht' es schauen;
Das kindlich offne Herz war niemals sein,
Das seinen Kummer ausströmt' in Vertrauen.
Nie sucht' er Freundes Trost in tiefster Pein;
Den Schmerz, dem er erlag, er trug ihn ganz allein.

Hier haben wir den Weltschmerz in seiner blasirten Gestalt: Ekel am Leben aus Uebersättigung. Es ist der horror vacui, dem Byron oft einen tiefergreifenden Ausdruck gibt:

Wollust, die selbst ihr üppig Grab sich gräbt,
Begrub sein Hoffen all, das längst verschied;
Der Sattheit Opfer! Grau'n, das knirschend lebt,
Wie Kain's unsteter Fluch die welke Stirn umschwebt.

Melodisch tönt dieser Geist der Blasirtheit in dem Liede an Ines aus:

Es ist nicht Lieb', es ist nicht Haß,
Nicht um verlornen Ruhm die Reue,
Wenn lebenssatt ich alles, was
Ich köstlich fand, nun flieh' und scheue.

Es ist der volle Ueberdruß,
Den ich aus allen Dingen sauge:
Mich lockt nicht Schönheit zum Genuß,
Und kaum bezaubert mich dein Auge.

Es ist das tiefe ew'ge Grau'n,
Das Judas Flüchtling einst getroffen,
Das übers Grab nicht wagt zu schaun,
Und kann doch hier nicht Ruhe hoffen.

Kann vor sich selbst der Flüchtling fliehn?
Ob er von Land zu Lande wanke,
Des Daseins Fluch begleitet ihn,
Der finstre Dämon, der Gedanke.

In dieser letzten Strophe erweitert sich der persönliche Weltschmerz gleichsam zum allgemeinen. Doch diese hier nur flüch-

tig angeschlagenen Klänge fanden erst in „Kain“ und „Manfred“ einen tiefern Zusammenklang.

Mit dieser Uebersättigung am Leben hängt es zusammen, daß der junge Childe Harold bereits ein vollständiger „Timon“ geworden ist. Die Freunde sind Schmarotzer beim Pokal, herzlose Schmeichler, und von den Freundinnen heißt es:

Des Weibes Sinn liebt Pomp und Macht allein,
Wo die sind, kommt dem Eros manche Kunde;
Die Mädchen wie die Motten fängt der Schein,
Und wo ein Seraph seufzt, zieht Mammon singend ein.

Jene Wahrheit, die sich auch minder blasirten Gemüthern so oft aufdrängt, daß nämlich der Gewinn im Leben selten den Einsatz lohne, daß das erreichte Ziel nicht die ersehnte Befriedigung gewähre, spricht Childe Harold mit Bezug auf die Liebe in der folgenden Spenser-Strophe aus:

Es ist ein alter Satz, erprobt im Leben,
Und vielbeweint von jedem, der's erfährt,
Wenn alles ist erlangt, was all' erstreben,
So ist der dürft'ge Lohn den Preis nicht werth.
Jugend vergeudet, Geist und Kraft verzehrt,
Das ist die Frucht, wo Lieb' erfolgreich ist,
Und wird ihr frühstes Hoffen schon verheert,
So wird's ein tödlich Gift, das weiter frißt,
Unheilbar noch, wenn Lieb' ihr Schmeicheln längst vergißt.

Es ist das Geheimniß des Genius, wodurch er sich vom Stümper und Fabrikanten unterscheidet, daß er selbst noch in das anscheinend Abnorme etwas Allgemeingültiges zu legen weiß. Byron's Blasirtheit und Uebersättigung hat an und für sich keine Berechtigung; die stumpfe Gleichgültigkeit gegen die Welt ist eigentlich der Tod aller Poesie. Doch von dieser befremdenden, vielleicht anwidernden Grundstimmung aus weiß der Dichter sich zu jenen Gedanken zu erheben, welche jedes Gemüth, wie es auch gestimmt sei, durch ihre tiefe Wahrheit

und durch den sich unauslöschlich einprägenden Lapidarstil des Ausdrucks ergreifen. Die Muse des Dichters gleicht hierin jenen im Schlamm wurzelnden Lotosblumen, in deren Kelch wie in eine Wiege der Glaube der östlichen Völker seine Götter bettet. Wen hat nicht einmal, mitten in der Gesellschaft, das Gefühl jener Vereinsamung beschlichen, welches Byron so classisch in der Antistrophe der beiden folgenden Verse schildert:

Auf Felsen sitzen, über Wellen träumen,
Lustwandeln unter schatt'gem Waldesgrau'n,
Wo freies Leben wohnt in freien Räumen,
Wohin sich Menschentritte nie getrau'n,
Auf Berge klettern ohne Pfad und Zaun
Mit wilden Heerden, die der Hürd' entbehren,
Allein in Schlucht und Gießbach niederschau'n —
Das ist nicht Einsamkeit, das heißt verkehren
Mit Reizen der Natur und ihre Wunder ehren.

Dagegen im Gewühl und Lärm mit andern
Sehn, hören, fühlen, sorgen ohne Rast,
Ein müder Pilger durch das Leben wandern,
Wo nichts dich liebt, du nichts zu lieben hast,
Schoskind des Prunks, das vor der Noth erblaßt,
Wo niemand mit verwandter Freundlichkeit,
Kein Schmeichler, kein Gespiele, Freund und Gast
Einst weniger lächelt, wenn ihr nicht mehr seid —
Das heißt allein sein, das, o das ist Einsamkeit!

Gleichzeitig sehen wir aus diesen Versen auch die Correctur der Blasirtheit, wie sie im ganzen „Childe Harold" zu finden ist. Ein Gemüth, das für die Wunder der Natur sich begeistert, ist noch nicht lebenssatt; im Gegentheil, es hat einen echten Quell des Lebens, an dem es sich erquickt. Childe Harold, der gern mit den Reizen der Natur verkehrt, ist noch lange nicht so blasirt wie jener Dänenprinz, dem die Erde, dieser treffliche Bau, nur wie ein kahles Vorgebirge erscheint, und der herrliche Baldachin, die Luft, das wackere umwölbende

Firmament, dieses majestätische Dach mit goldenem Feuer ausgelegt, nur wie ein fauler verpesteter Haufe von Dünsten.

Die beiden letzten Gesänge des „Childe Harold" sind bekanntlich einige Jahre später geschrieben als die ersten. In die Zwischenzeit fällt ein bedeutendes Ereigniß im Leben des Dichters — seine Ehe mit Lady Milbank, die nach einem Jahre wieder geschieden und über welche in neuester Zeit so viel gefabelt wurde. Die Verbitterung des Dichters gegen die Engherzigkeit der fashionabeln londoner Welt hatte dadurch noch zugenommen; doch jene Blasirtheit aus Uebersättigung mußte einem inhaltsreichern Schmerze weichen.

Im vierten Gesange (1818) tritt der subjective Zug immer mehr zurück. Der Dichter räumt dies selbst in der Widmung an Hobhouse ein: „Was die Führung des letzten Gesanges betrifft, so wird man in demselben von dem Pilger weniger finden als in den vorhergehenden, und dieses Wenige nur unmerklich, wenn überhaupt, von demjenigen getrennt, was der Dichter in eigener Person sagt. Die Wahrheit ist, ich war es müde geworden, eine Linie zu ziehen, welche nicht zu bemerken jedermann entschlossen schien. Wie dem Chinesen in Goldsmith's «Weltbürger», welchem kein Mensch, daß er ein Chinese sei, glauben wollte, half es mir nichts, daß ich betheuerte und mir einbildete, einen Unterschied zwischen dem Verfasser und dem Pilger gemacht zu haben. Eben das ängstliche Bestreben, diesen Unterschied durchzuführen, und der Verdruß, meine Mühe fruchtlos zu finden, lähmte mich beim Schreiben dergestalt, daß ich ganz davon abzustehen beschloß, und das habe ich gethan."

Der Einfluß des „Childe Harold" auf die Literatur der Folgezeit ist nachweisbar. Gerade der vierte Gesang hat Dichtern, welche sich im Genre reflectirender Schilderung gefielen, vielfach vorgeschwebt. Platen's venetianische Sonette sind unter seinen Einflüssen entstanden, und die „Todtenkränze" von Zedlitz tragen das Gepräge und Colorit des „Childe Harold".

Doch nicht blos die Poesie, auch die Prosa hat von ihm gelernt. Die vornehme Blasirtheit des Childe Harold stand dem Verstorbenen in England und dem Semilasso in Algier nicht übel zu Gesicht, und das Geschlecht der jungen Weltfahrer, welche zugleich als Weltstürmer auftraten, lernte von ihm gewisse Attituden für Behandlung moderner Lebensfragen, in düsterer Beleuchtung oder in vornehm abwehrender Haltung. Wenn schon Goethe Byron einen „theuern Zeitgenossen" nannte, so stellte sich Heinrich Heine mit ihm ganz auf Du und Du und trat in den „Reisebildern" die Erbschaft des Childe Harold an. Doch bei Heine überwog das studentische Aplomb über die vornehme Haltung, die romantische Schule über die satanische, der Ton des deutschen Liedes über den der englischen Elegie; seine Blasirtheit war mehr Koketterie, und nur ernst gemeint, wenn er an Kopfschmerz litt.

In der Regel gilt nicht das erste Gedicht Byron's, der „Childe Harold", für sein am meisten blasirtes, sondern das letzte und umfangreichste, der „Don Juan", das Gedicht, das ein Freund Byron's ganz Grubstreet nannte, und von dem Gervinus behauptet, ästhetischer Unbedacht habe es als das größte des Dichters bezeichnet. Zu diesen ästhetisch Unbedachtsamen scheint indeß auch Goethe zu gehören, der über die Dichtung bekanntlich das folgende Urtheil fällte: „«Don Juan» ist ein grenzenlos geniales Werk, menschenfeindlich bis zur herbsten Grausamkeit, menschenfreundlich in die Tiefen süßester Neigung sich versenkend; und da wir den Verfasser nun einmal kennen und schätzen, ihn auch nicht anders wollen, als er ist, so genießen wir dankbar, was er uns mit übermäßiger Freiheit, ja mit Frechheit vorzuführen wagt. Dem wunderlichen, wilden, schonungslosen Inhalt ist auch die technische Behandlung der Verse ganz gemäß; der Dichter schont die Sprache so wenig als die Menschen, und wenn wir näher hinzutreten, so sehen wir freilich, daß die englische Poesie schon eine gebildete komische Sprache hat, welcher wir Deutschen ganz ermangeln."

Wir wollen zunächst mit Goethe den „Don Juan" für ein grenzenlos geniales Gedicht halten, indem wir dem Urtheil eines großen Dichters mehr Vertrauen schenken als dem eines Historikers und Literarhistorikers, der das „Geniale" bisher nirgends zu entdecken wußte und selbst den Shakspeare verphilisterte. Dennoch ist die Genialität dieser Dichtung von der Blasirtheit des „Childe Harold" sehr weit verschieden. Hier ist nichts vom subjectiven Ringen, von vibrirender Unruhe, von innerer Verbitterung, von Verzweiflung an Welt und Leben — der Dichter führt uns mit vollem Behagen vor einen satirischen Weltspiegel, und man muß von den großen satirischen Dichtern aller Zeiten eine sehr geringe Kenntniß haben, wenn man über dieses satirische Gedicht wegen seiner poetischen und sittlichen Licenzen die Nase rümpft. Daß das prüde England, das seiner literarischen Antecedentien allzu oft uneingedenk ist, davon nichts wissen will, oder bei seinem Erscheinen nichts wissen wollte, läßt sich leicht denken und erklären; daß aber unsere Literarhistoriker, die bei ihren Wanderungen durch die Weltliteratur sich und uns zu oft mit allem möglichen Schlamm bespritzen, gerade an den „Don Juan" so rigoristische Maßstäbe anlegen, das zeugt weniger für eine wunderliche Inconsequenz als für den Mangel an jeder freien, echt dichterischen Auffassung. Und doch sagt schon Goethe: „Wer den Dichter will verstehen, muß in Dichters Lande gehen."

Byron selbst ist sehr unwirsch zu sprechen über den Vorwurf der „licentiousness", die er ein großes peut-être nennt, je nach dem Wandel der Zeiten. „Ward nicht", ruft er aus, „Anakreon in unsern Schulen gelehrt, übersetzt, gepriesen, herausgegeben? Und sind deshalb die englischen Schulen oder die englischen Weiber verderbter? Wenn ihr die Alten ins Feuer geworfen habt, wird es an der Zeit sein, die Neuen anzuklagen. «Licentiousness» — da ist mehr wirkliches Unheil und bedrohliche Ueppigkeit in einer einzigen französischen

Prosanovelle als in aller wahrhaften Poesie, welche je seit den Rhapsodien des Orpheus niedergeschrieben oder ausgeströmt wurde. Die sentimentale Anatomie Rousseau's und der Madame Staël ist viel gefährlicher als irgendwelche Verse, und sie ist es, weil sie die Principien erschüttert, indem sie über die Leidenschaften raisonnirt, während die Poesie an und für sich selbst Leidenschaft ist und nichts von Systemen weiß. Sie greift an, aber sie beschuldigt nicht; sie mag im Unrecht sein, doch sie erhebt keine Ansprüche auf den Optimismus."

Man kann Byron's „Don Juan" nicht einmal frivol nennen; denn er beutet nicht wie die frivolen Dichter den Reiz der sinnlichen Situation aus, um durch die Schilderung die entsprechenden Stimmungen hervorzurufen. Er gibt sie nur als Thatsachen, welche seiner Satire willkommenen Stoff bieten. Hierüber spricht sich ein Aesthetiker, der Gervinus bedeutend an Feinheit und Schärfe des Urtheils überlegen ist, Karl Rosenkranz, in seiner „Aesthetik des Häßlichen" folgendermaßen aus:

„Die ganze Region der sexuellen Gemeinheit kann nur durch die Komik ästhetisch befreit werden. Die ethische Seite muß in diesem Falle ignorirt und nur der thatsächliche Widerspruch, der in der Situation als solcher liegt, festgehalten werden. Die Komik muß sich nur dem Geschehen als solchem zuwenden, denn jede tiefere Auffassung würde sie stören. Byron hat in seinem «Don Juan» diese Komik in sehr pikanten Scenen geübt, die uns lachen lassen, ohne zu entrüsten. Julie, die üppige Spanierin, stopft, als ihr Mann mit den Alguazils ins Zimmer dringt, Don Juan unter das Bettdeck und hält nun eine fulminante Predigt, wie man so schamlos sein kann, bis an ihr Bett zu dringen. Man durchsucht alles in der Stube bis unter das Bett und findet nichts Verdächtiges, während der Schuldige im Bette schwitzt. Oder Don Juan wird von der Sultanin in Konstantinopel als Sklave gekauft,

als Mädchen verkleidet in den Harem gesteckt, da es aber noch an einem Bett für ihn fehlt, provisorisch für die erste Nacht einer der Odalisken zugesellt, welche dann einen so sonderbaren und lebhaften Traum träumt, daß ihr Aufschrei den ganzen Schlafsaal in Aufruhr bringt. In diesen Fällen muß die Komik, wie gesagt, von aller sittlichen Kritik abstrahiren, allein die Möglichkeit dieser Abstraction muß auch in dem ganzen übrigen Complex der Umstände liegen, wie wir z. B. hier in einem Harem von einem als Mädchen verkleideten Don Juan, der ohne sein Zuthun einer Odaliske als Bettgenosse zuertheilt wird, die Vergessenheit der ethischen Postulate nicht überraschend finden werden. Byron malt in seinem «Don Juan» niemals in der Weise mit lüsternen Farben, wie es Wieland thut, der sich im Auskosten des Sinnlichen gefällt."

In der That ist die Tendenz des Dichters eine satirische, die auch aus den Arabesken der keckſten Phantasiespiele herausblickt. Wenn der Dichter einmal die Licenz als die Seele dieser Dichtung von Ariostischer Ueppigkeit und Berneskischer Ironie betrachtete, ein andermal, um sich vor dem Geschrei der fanatisirten Prüderie zu retten, dem Werke eine moralische Etikette geben wollte, als habe er nachzuweisen versucht, daß die überstürzte Leidenschaft sich ihre eigenen Qualen schaffe, so darf man diesen gelegentlichen Aeußerungen nicht den Werth gewichtiger Commentare geben. Einen bessern Anhalt für die Würdigung von Byron's Intentionen gibt ein Brief an seinen Verleger Murray, den er nach Vollendung des fünften Gesanges schrieb: „Der fünfte Gesang des «Don Juan» ist keineswegs der letzte, er ist kaum der Anfang. Der Held sollte die Tour durch ganz Europa machen, mit nöthigem Zusatz von Belagerungen, Schlachten, Abenteuern, und dann wie Anacharsis Clootz in der Französischen Revolution enden. Wie viel Gesänge das geben kann, weiß ich nicht, ebenso wenig, ob ich, selbst wenn ich am Leben bleibe, es durchführe; wenigstens war dies meine Idee. Er sollte ein cavaliere servente in

Italien sein, in England eine Ehescheidung veranlassen, in Deutschland als ein sentimentaler Mann mit einem Werther-Gesichte auftreten, um so die verschiedenen Lächerlichkeiten der Gesellschaft in allen Ländern zu zeigen und ihn selbst der Natur gemäß mit zunehmendem Alter als allmählich gâté oder blasé darzustellen. Ich war jedoch nicht ganz im Reinen, ob ich ihn in der Hölle oder in einer unglücklichen Ehe enden lassen sollte; ich weiß nicht, was das Härtere sein würde."

Gervinus nennt die Tendenz des „Don Juan", der Leidenschaft der Liebe (dem ewigen Gegenstande der poetischen Verklärung) den täuschenden Schleier abzureißen, mit dem sie die Heuchelei umkleidet, eine herabziehende; wir würden dieses Urtheil nicht begreifen, selbst wenn die Tendenz des Gedichts in solcher Weise richtig bezeichnet wäre. Doch das Wesen desselben wird durch diese Auslegung nur oberflächlich berührt. „Don Juan" ist eine ironische Polemik gegen die Herrschaft der Sitte, welche in jedem Lande mit dem Anspruche der Allgemeingültigkeit auftritt, während doch, was in dem einen von ihren Gesetzen geboten wird, in dem andern für verpönt und strafbar gilt. Gegenüber diesem Sittengesetze, das sich oft so tyrannisch geberdet, während es so für einen höhern Standpunkt sich selbst aufhebt, macht der Dichter, mit dem uralten Rechte des Satirikers, durch alle Verschleierungen hindurch hinzuweisen auf die nackte menschliche Bedürftigkeit, die Gewalt des sinnlichen Triebes geltend, der in dieser ironischen Beleuchtung als der Kern, als das Bleibende in dem Wechsel der Erscheinungen, in der Maskerade der sittlichen Costüme erscheint. Die Situationen, in denen der Dichter seine Macht darstellt, mögen anstößig erscheinen, wie überhaupt „Don Juan" keine Lektüre für junge Mädchen ist; aber sie sind nicht frivol ausgemalt, um die Phantasie zu reizen; der Eindruck, den sie hervorbringen, ist ein durchaus erheiternder. „Don Juan" ist ein satirischer Beitrag zur Geschichte der Frauen,

eine ironische Darstellung der Liebe in den verschiedenen Nationalcostümen.

Wie „Don Juan" mit dem innersten Leben des Dichters zusammenhängt, ist unschwer zu erkennen. Die terroristische Herrschaft der Sitte an den englischen Theetischen hatte den Dichter geächtet und zeitlebens mit unerbittlichem Haß verfolgt, ja sie war sogar mehr oder weniger die Ursache seiner Ehescheidung gewesen. An dieser Sitte rächte er sich im „Don Juan", und es gewährte ihm ein besonderes Vergnügen, durch die Keckheit seiner Darstellung der englischen Prüderie ins Gesicht zu schlagen. Er weilt daher auch mit epischem Behagen gerade bei der Darstellung des englischen Lebens und der englischen Gesellschaft. Köstlich hat er dieser Prüderie Fleisch und Blut gegeben in jenem Geiste im Mönchsgewand, welcher den Helden erschreckt und von dem es in der letzten Strophe des Gedichts heißt:

Der Geist (wenn Geist) scheint eine süße Seele,
Wie sie nur je im Mönchsrock Buße thut;
Ein Grübchenkinn und eine weiße Kehle
Stiehlt sich hervor und wird wie Fleisch und Blut;
Als ob ein Leib aus finstrem Kleid sich stehle,
Schlüpft aus der Kutte — ach, es war nicht gut!
Voll, üppig, doch nicht überreif, der Spuk
Der lebenslust'gen Herzogin — Fitz Fuke!

Dieser üppige, lebenslustige Geist im Mönchskleide, diese Verbildlichung der englischen Prüderie, welche köstliche Schlußvignette des Byron'schen „Don Juan"!

„Don Juan" trägt übrigens durchaus nicht den Stempel der Blasirtheit; der Held ist ein ganz frischer Junge, der sich bei allen seinen Abenteuern nicht aus der Stimmung bringen läßt. „Don Juan" gehört nicht wie „Childe Harold" zu Byron's weltschmerzlichen Gedichten, wie überhaupt nicht in die Literatur des Weltschmerzes und der Blasirtheit, sondern in die der Satire und des Humors, was schon seine äußerlich

barocke, in hundert Excurſen und Abſchweifungen ſich ergehende mit abſonderlichen Reimen ſpielende Form hinlänglich documentirt. In den Nachdichtungen freilich, die ſich an „Don Juan" anlehnten, wurde die Blaſirtheit chroniſch. So iſt namentlich Puſchkin's Eugen Onägin eine Miſchung von Childe Harold und Don Juan, ein blaſirter Held des Slawenthums, welches, berauſcht vom Schaume der europäiſchen Civiliſation, mit ſeinem Katzenjammer kokettirt.

Außer im „Don Juan" hat man auch in den Helden der Byron'ſchen „Erzählungen" Vertreter des Weltſchmerzes und der Blaſirtheit finden wollen. Dieſe Giaurs und Piraten haben allerdings einen düſtern Zug; doch es iſt nicht die Folie der Ueberſättigung, durch welche ſie hervorgehoben werden; ſie haben etwas wild Leidenſchaftliches; die finſtere Energie eines abenteuerlichen Lebens prägt ſich in ihren Zügen, in ihren Empfindungen und Handlungen aus. Sie haben früh verſtockte Herzen wie der Korſar — doch nur, damit die blitzartige Beleuchtung der Leidenſchaft um ſo größere Wirkung mache. Oder es ſind geheimnißvolle Erſcheinungen, wie Lara, der allerdings mehrere Züge hat, die an Childe Harold erinnern:

Er war verwandelt, ja — es war nicht ſchwer
Zu ſehn, er ſei ein andrer als vorher:
Die Stirn in ihren tiefen Furchen ruht,
Glut zeigt ſich noch, doch iſt's erloſchne Glut;
Der alte Stolz — das alte Feuer nicht;
Ein kaltes, Lob verachtendes Geſicht,
Ein hohes Weſen und ein Blick dazu,
Der die Gedanken andrer lieſt im Nu;
Ein bittrer Spott, wenn er ſein Schweigen brach,
Der Stachel deſſen, den die Welt zerſtach,
Der Stachel, der verwundet, wenn er ſcherzt,
Und wen er trifft, der ſagt nicht, wie er ſchmerzt:
All dies war ſein, doch unter dieſem ſchlief
Ein Etwas noch, für Wort und Blick zu tief.

Lieb', Ehrgeiz, Ruhm, das Ziel, das jedermann
Begehrt und einer kaum gewinnen kann,
Dies kämpft in seiner Brust nicht mehr, und doch,
Es schien, als lebt' es dort vor kurzem noch,
Und manchmal in dem hohlen Antlitz flammte
Seltsamer Blitz — wer weiß, woher er stammte?

Doch dieser Lara ist kein blasirter Modeheld; er hat etwas von Timon; er ist ein enttäuschter Idealist, der als Knabe das Gute träumte, das nie ist, und dann ein bitterer Mann wurde; er ist ein Fatalist, der des Willens Thaten Schicksal nennt; sein Wahnsinn sitzt im Herzen, nicht im Hirn; es ist eine der Erscheinungen, deren Bild sich unauslöschlich einprägt, ein dämonischer Held, aber voll Thatkraft, keine Hamlet-Natur.

Wenn der Weltschmerz aus Blasirtheit, der sich eine modisch interessante Positur gibt, eigentlich für das aus Byron's Gedichten in die Weltliteratur ausströmende geistige Miasma gilt, wenn Byron's Porträt mit dem vornehmen Air und dem kühngeschlungenen Halstuch gleichsam die Idealfigur war, der eine Zeit lang das fashionable Rouéthum in ganz Europa nachstrebte, so können wir außer dem Childe Harold doch keine Gestalt in seinen Dichtungen finden, welche für diese Poesie des moralischen Katzenjammers irgendeinen Anhalt böte. Ganz anders verhält es sich mit jenem Weltschmerze des Skepticismus, der, wir möchten sagen, einen allgemeingültigen Charakter trägt, der nicht aus persönlicher Verekelung an Welt und Leben hervorgeht, sondern hinter beide nur seine großen Fragezeichen setzt. Dieser Skepticismus ist allerdings der durchgehende Zug aller Byron'schen Dichtungen, und die theologischen und philosophischen Generalpächter der Wahrheit haben ein Recht, sie deshalb zu verdammen — vorausgesetzt, daß sie „Hamlet" und andere Shakspeare'sche Dichtungen und Goethe's „Faust" mit in den Sündenfall des Lords von Newstead-Abbey verwickeln.

Mindeſtens müſſen auch ſie den Zweifel als den Weg zur Wahrheit anerkennen, als den Weg, den die tiefern Geiſter einſchlagen, die kühnern Schwimmer, wie Byron ſelbſt im „Don Juan“ andeutet:

„Que sçais-je?“ war Montaigne's Spruch; das Gleiche
Lehrt' auch die älteſte Akademie;
Daß Zweifel alles ſei, was man erreiche,
War immer ihre Lieblingstheorie.
Eins iſt gewiß in dieſem Erdenreiche,
Der Eine Satz: „Gewißheit gibt es nie.“
Die Welt iſt ſolch ein Räthſellabyrinth,
Daß ich bezweifl', ob Zweifel Zweifel ſind.

Mit Pyrrho ſegeln ohne alle Schranken
Durchs Meer des Grübelns, iſt vielleicht charmant,
Wie aber, wenn das Boot umſchlägt beim Schwanken?
Ihr Denker ſeid im Steuern nie gewandt,
Und ſchwimmt man lang im Abgrund der Gedanken,
So wird man matt. Ein ſtiller, ſeichter Strand,
Wo man ſich bückt und bunte Muſcheln immer
Auffiſchen kann, das paßt für mäß'ge Schwimmer.

Der Zweifel gilt zunächſt den höchſten Gütern des Lebens, dann aber dem Leben ſelbſt. Jener zieht ſich durch ſämmtliche Dichtungen Byron's, dieſer hat ſich in „Manfred“ und „Kain“ tiefſinnige Fauſtiaden von hohem Schwung gedichtet. Der erſtere, der ethiſche Skepticismus, hat bei Byron bisweilen einen ſpieleriſchen, frivolen Anſtrich; der zweite, der metaphyſiſche, hält ſich immer auf freier, lichter Höhe der Dichtung.

Zu jenen höchſten Gütern des Lebens zählt vor allem der Ruhm, namentlich der Kriegsruhm. Trotz Elihu Burritt's Friedenstauben hat der blutige Lorber noch immer eine weit höhere Geltung als der friedliche Oelzweig. Für Lord Byron war Krieg und Schlächterei ziemlich gleichbedeutend; er war wie Victor Hugo ein Verächter des Schlachtenruhms, den er

mit bitterm Sarkasmus antastete. So singt er im „Childe Harold" auf dem Schlachtfelde von Talavera:

Da faulen sie — des Ruhms geehrte Narren!
Was? Ihren Staub umstrahlt doch Ehre licht! —
O Wahn! . . Werkzeuge seht ihr hier verscharren,
Wie ein Tyrann sie tausendfach zerbricht,
Wenn über Schädel er den Weg ersicht,
Den Weg wohin? Zu leerem Traum und Schein.

Und weiterhin schlägt er beinahe Falstaff'sche Klänge an:

Genug von Kriegs Schoskindern! Mögt ihr spielen
Das blut'ge Spiel! Tauscht Ruhm um Odem ein!
Ruhm? — Wenn auch Tausende für Einen fielen,
Lebendig macht er niemals ihr Gebein.

Wol erkennt der Dichter einen Ruhm an, doch nur den der Volksbefreier. So singt er auf dem Schlachtfelde von Waterloo:

Echter Art
Ist Ruhm, wenn er sein Schwert mit Myrten schmückt
Und wie Harmodius auf Athens Tyrannen zückt.

Und im „Don Juan":

Krieg ist, wenn ihn das Recht nicht heilig macht,
Blos Hirnzerschmettern und Luftröhrenschneiden.

Die Eroberung Ismails im russisch-türkischen Kriege unter Katharina II. gibt dem Dichter des „Don Juan" die reichlichste Gelegenheit, seine Satire auf die militärische Herrlichkeit spielen zu lassen. Diese Schilderung, obgleich sie einige poetisch glänzende Züge hat, ist im ganzen nur eine Parodie auf die brillanten Schilderungen der militärischen Epopöen. Da gibt der Dichter einen Schiffskatalog seiner Helden, doch er verzweifelt, die Namen aller tapfern Kosacken, die leider unaussprechlich waren, zu buchstabiren. Welch beißender Hohn auf den Ruhm — wer kann diese Strackonows und Strucken-

stows und Tschitsschakows, „zwölf Consonanten größtentheils per Mann", sich einprägen?

Noch schlimmer geht es dem Schock englischer Volontärs, unter denen 16 Thomsons, 19 Smiths mitkämpften:

Der Rest hieß Jack und Will und Bill und Bob Smith,
Und die Notiz, daß Jack Smith Senior
Aus Cumberland war und sein Vater Grobschmied,
Ist alles, was ich weiß von diesem Corps.
Er nahm drei Zeilen officiellen Lobs mit
Aus diesem Leben, als er seins verlor
Vor irgendeinem Nest, woselbst er fiel —
„Unsterblich" nennt man das im Zeitungsstil.

Als Vertreter der crassen, blutsaufenden militärischen Bravour erscheint der kleine Suworow, der seine Rekruten im Hemde exercirt. Auch der kriegerische Muth wird persiflirt:

Mit den Vordersten beschritt
Den Wall auch unser kleiner Freund Juan,
Als mach' er täglich solche Scenen mit,
Und fing doch eben erst das Handwerk an.
Indeß der Durst nach Ruhm und nach Credit,
Der unsre Herzen ganz durchbohren kann,
Stach ihn, obwol er sonst kein Bösewicht war,
Und weiblich weich von Herzen und Gesicht war.

Der fliehende Johnson, der nur weglief, wenn Fliehen nichts weiter war als eine heldenmüthige Art von „List", ist das Gegenbild zu Don Juan's todesmuthigem Heldenthum.

Der Dichter nennt den Stoff dieser Gesänge grausig und das Epos selbst

ein wenig angebrannt
Vom Glanz des Siegs und seinen Consequenzen,
Durch welche Heldenlieder blühn und glänzen.

Wir könnten noch genug der Strophen anführen als Beweise für die beißende Persiflage, mit welcher der Dichter die Metzeleien der Schlachten und den Kriegsruhm verspottet.

Besser als vom Kriegsruhm dachte Byron vom Dichterruhm. Im vierten Gesang von „Childe Harold's Pilgerfahrt" feiert er einen Petrarca, einen Tasso, dessen Namen der Nachwelt Thrän' und Jubel preist, und die andern Größen Italiens und singt von sich selbst:

Ich habe doch gelebt und nicht vergebens:
Ob dieser Geist erlahmt, dies Herz versiegt,
Ob dieser Leib zerbricht im Kampf des Lebens,
Eins ist in mir, was Zeit und Qual besiegt,
Was athmen wird, wenn dieser Hauch verfliegt.

Byron hegte diese Ueberzeugung, obgleich er von seiten der Kritik manche trübe Erfahrung gemacht hatte. Seine ersten Gedichte waren grausam in der „Edinburgh Review" verfolgt worden, und daß sein „Don Juan" keinen Anklang fand, darüber spricht er sich selbst in den Gesängen dieses Gedichts zu wiederholten malen aus; er jammert ironisch darüber, daß die „wohlwollenden azurnen, schönen Richter" ihn vom Thee der Hippokrene verdammen. Ruhmsucht ist Wollust ohne Gegenstand; Ruhm ist Rauch, aber Weihrauch für die Phantasie. Bei den Schoskindern Famas, die auf die Enkel kamen, da sammeln sich um einen Namen Zeitalter; doch der Dichter selbst ist bei allem Glauben an seinen Nachruhm auch wieder resignirt:

Ob meiner Verse Ruhm und Glanz verglimmt,
Eh diese Hand erlahmt, mit der ich schreibe,
Ob er Jahrhunderte in Pachtung nimmt,
Das Gras auf meiner Gruft wächst just so lang
Und seufzt zum Nachtwind, schwerlich zum Gesang.

Am wenigsten, trotz seines „Don Juan", wagte sich Byron's Skepticismus an die Liebe; er war von ihrer Allmacht als einer vollen, den ganzen Menschen erfassenden Leidenschaft überzeugt und hat sie in seinen sämmtlichen poetischen Erzählungen verherrlicht; sie ist das dunkle Räthsel der Vergangen-

heit, das seinem „Manfred“ und seinem „Lara“ zu Grunde liegt; sie tönt selbst in die blasirten Klänge seines „Childe Harold“ mit elegischem Zauber herein. In „Don Juan“ freilich scheint die alles aufwühlende Satire sich auch an die Wurzeln dieser Leidenschaft zu wagen; doch es ist das Recht des Satirikers, einseitig zu sein und sich diejenigen Seiten der Erscheinungen herauszusuchen, an denen er seine satirische Ader bewähren kann:

Lieb' ist Eitelkeit
Und Selbstsucht ist ihr Anfang und ihr Ende,
Falls sie nicht Wahnsinn ist, Verschrobenheit,
Die gerne ganz verschmölz' und sich verbände
Mit nicht'ger Schönheit.

Und weiterhin ruft der Satiriker aus:

Die ganze Art, wie Seel' und Erdenkloß
Vereinigt wird, ist äußerst curios.

Gleichwol ist die Tendenz dieser Stellen wie die des ganzen Gedichts nicht misszuverstehen. Der Dichter nimmt sich eben der Sinne an als eines stets vernachlässigten „Titels für die Minne“, der höchstens da anerkannt wird, wo sie unerlaubte Wege wandelt; er klassificirt die Liebe wie Polonius die dramatischen Dichtungen:

Die reinste Art der Lieb' ist die platonische,
Für End' und Anfang, und die nächste dann
Ist eine Sort', ich nenn' sie die „kanonische“,
Der Klerus nämlich nimmt sich ihrer an;
Die dritte Gattung blüht als autochthonische
In jedem Christenland und zeigt sich, wann
Ehrbare Frau'n zu andern Banden noch
Hinzuthun — nennt's „verkapptes Ehejoch“.

Gegen diese platonische und kanonische Liebe führt Byron nun die nicht anerkannte Sinnlichkeit, die sich oft recht cynisch

geberdet, ins Feld; er zeigt uns, wie sie durch die englische Blaustrümpflichkeit und Theetischprüderie hindurchblickt; er führt uns eine Galerie sinnlich-üppiger Frauengestalten vor, von der spanischen Gardinenpredigerin Juanna, welche das Corpus delicti so geschickt unterschlägt, während sie ihre Unschuld betheuert, von der türkischen Sultanin Gulbeyaz, der Potiphar des Harems, bis zur Semiramis des Nordens und dem üppigen Geist im Mönchsgewand, der Lady Fitz Fuke.

Doch daß er auch jene echt menschliche Liebe zu schildern versteht, in welcher sich Geistiges und Sinnliches zu harmonischer Einheit vermählt, das beweist die reizende Piratenidylle des zweiten und dritten Gesangs, die Liebe Don Juan's und der holden Haidi, um welche der Hauch der Freiheit und die Poesie des Meeres mit berauschendem Zauber weht und durch welche sich Byron den großen Liebesdichtern aller Zeiten würdig an die Seite gestellt hat.

Und wie hoch Byron von der Liebe dachte, beweist auch das Mysterium „Himmel und Erde", ein Dithyrambus auf die Liebe, welche Himmel und Erde vermählt und sich bei dem Untergang der Creaturen in höhere Regionen flüchtet, wo ihr ein ewiges Leben gesichert ist.

Wenden wir uns nun zu Byron's metaphysischem Skepticismus, so ist es sehr leicht, im sichern Besitze der absoluten Wahrheit, so verschieden auch die Formkästen der einzelnen Systeme sind, in denen sie zum Gusse kam, auf diesen ganzen Standpunkt als auf einen längstüberwundenen herabzusehen. Hat ihm doch Hegel in jenem Reigen geistiger Gestalten, den er in seiner „Phänomenologie" uns vorführt, nur eine untergeordnete Stelle eingeräumt und dieses unglückliche, in sich entzweite Selbstbewußtsein den Schwindel einer sich immer neu erzeugenden Unordnung genannt. Doch der Skepticismus der Dichter ist ein anderer als der philosophische; er ist die Seele aller Gedankenpoesie; er ist die poetische Dialektik. Eine Poesie, welche an die großen Probleme der Welt und des Le-

bens mit den metaphysischen Fangwerkzeugen herangehen wollte, würde sich bald Indigestionsbeschwerden zuziehen; auch braucht sie das geistige Facit ihres Werks nicht wie eine blankgeschälte philosophische Formel auf den Teller zu legen. Im Streben und Ringen, im Kampfe selbst liegt das Anziehende der Dichtung, für welche eben nichts zu einer todten Formel erstarren darf.

Von den zwei Gedankendramen Byron's ist „Manfred" das am meisten subjective; hier geht die skeptische Stimmung des Helden aus persönlichem Schicksal hervor. Kain dagegen ist ein Skeptiker von Haus aus, und wenn in „Manfred" die Probleme mehr lyrisch gestreift werden, so geht in „Kain" ein zernagender und zerfleischender Zweifel ihnen bis ans Herz. „Manfred" ist mehr die Oper des Skepticismus, „Kain" sein eigentliches Trauerspiel.

Manfred ist eine Faust-Natur; doch ein Faust, dem keine Elfen die Vergangenheit aus der Seele baden, der nach den Tiefen der Erkenntniß sucht, um durch sie seine Verzweiflung über ein vergangenes Erlebniß auszulöschen. Nirgends zeigt sich in „Manfred" das Streben, „sein eigen Selbst zum Selbst der Menschheit zu erweitern", nirgends geht „Manfred" über persönliche Stimmungen hinaus.

Goethe selbst sagt über das Drama: „Dieser seltsame geistreiche Dichter hat meinen Faust in sich aufgenommen und hypochondrisch die seltsamste Nahrung daraus gesogen. Er hat die seinen Zwecken zusagenden Motive auf eigene Weise benutzt, sodaß keins mehr dasselbige ist, und gerade deshalb kann ich seinen Geist nicht genugsam bewundern. Diese Umbildung ist aus dem Ganzen, daß man darüber und über die Aehnlichkeit und Unähnlichkeit mit dem Vorbilde höchst interessante Vorlesungen halten könnte, wobei ich freilich nicht leugne, daß uns die düstere Glut einer grenzenlosen reichen Verzweiflung am Ende lästig wird. Doch ist der Verdruß, den man empfindet, immer mit Bewunderung und Hochachtung verknüpft. Wir finden also in dieser Tragödie ganz eigentlich die Quint-

essenz der Gesinnungen und Leidenschaften des wunderbarsten, zur eigenen Qual geborenen Talents."

Gemeinsam ist nun Manfred mit Faust das rastlose Streben zur Erkenntniß des Weltgeheimnisses und die innere Unbefriedigung über dessen Erfolglosigkeit:

Wer am meisten weiß,
Beklagt am meisten die unsel'ge Wahrheit:
Der Baum des Wissens ist kein Baum des Lebens.
Philosophie und Forschung und die Quellen
Der Wunder und der Weisheit dieser Welt
Hab' ich versucht, und fühl' in meinem Geist
Die Macht, ihm diese unterthan zu machen.
Sie helfen nichts.

Er treibt Magie wie Faust:

Jahrelang verlebt' ich
Die Nacht mit Wissenschaft, die nie gelehrt ward,
Außer in alter Zeit. Mit Schweiß und Harren
Und schrecklichem Kastei'n und solcher Buße,
Die schon an sich die Luft und alle Geister,
So Luft und Erd' umfangen, Raum und selbst
Das unbegrenzte All bewältigt, macht' ich
Mein Auge mit der Ewigkeit vertraut.

Er taucht unter in Phantasie, in Dichtung, in alle Reichthümer seiner Seele, „die sonst ein Krösus war im Schaffen" Als einen Faust bezeichnet ihn auch das „erste Schicksal":

Sein Leiden ist
Unsterblicher Natur, wie unsres ist.
Sein Wissen und sein Können und sein Wollen
(Soweit nicht Staub den Aetherfunken hemmt)
Ist so gewesen, wie es Staub nur selten
Geboren hat. Sein Streben und sein Forschen
Lag jenseit dessen, was auf Erden wohnt,
Und hat ihm nur gelehrt, was wir schon wissen,
Daß Wissen nicht Glück ist und Wissenschaft
Nur Austausch unserer Unwissenheit
Gegen Unwissenheit von neuer Art.

Doch diese Gemeinsamkeit und Aehnlichkeit zwischen Manfred und Faust tritt gegen den einen großen Unterschied zurück: Manfred ist eine schuldbeladene Seele, die von den Qualen des Gewissens gepeitscht wird; Faust kennt weder Schuld noch Gewissen. Es ist ein offenbarer Fehler in Byron's Dichtung, der mit ihrem lyrisch-opernhaften Charakter zusammenhängt, daß diese Schuld des Helden, um welche sich das ganze Drama ausschließlich dreht, uns nicht mit vollkommener Klarheit enthüllt, sondern nur mit Räthselworten angedeutet wird. Manfred's Geliebte ist ermordet worden um seinetwillen — auch er hat einen Mord begangen. Mehr erfahren wir nicht von den Voraussetzungen des Gedichts. Ein derartiges Geheimniß mit allen seinen magischen Reizen ist undramatisch, als Grundlage eines Dramas unbedingt verwerflich. Wie dem auch sei, die Schuld des Faust ist keine geringere; ja sie ließe sich ungefähr mit denselben Worten bezeichnen. Doch während Manfred bis zu peinlicher Ermüdung alle Foltern seines Schuldbewußtseins durchmacht, läßt Goethe seinen Helden gleich in der nächsten Scene nach Gretchen's tragischem Untergange von allen unliebsamen Erinnerungen auf die comfortabelste Weise von der Welt erlöst werden. Der Gegensatz zwischen den beiden Dichtungen ist ein so bedeutender, daß man sagen kann, im „Manfred" sei die Achillesferse des Goethe'schen „Faust" aufgedeckt worden, der Mangel des sittlichen Gewissens im Helden. Wenn daher Goethe selbst weiterhin über den Manfred sagt: „Kaum hat irgendjemand Mitleid mit seinem unerträglichen Schmerz, mit dem er sich immer wiederkäuend herumarbeitet", so merkt man ihm die Unlust an, mit welcher er sich in eine den Grundanschauungen des „Faust" so widerstrebende Dichtung hineinarbeitet.

Selbstverständlich ist in Bezug auf die Ausbreitung des geistigen Inhalts der „Manfred" dem „Faust" gegenüber arm zu nennen. Die Liebe, die im „Faust" in ihrem Werden und Wachsen sich so lebensvoll vor unsern Augen gestaltet, lauert

hier wie ein Schatten nur im Hintergrunde des Dramas. Die reiche Welt, die Goethe vor uns entrollt, die rührende Idylle des kleinbürgerlichen Lebens, die frischen Züge studentischen und soldatischen Behagens, all die Hof- und Kriegsscenen bis zur Bethätigung des Helden in nützlich-schöpferischer Thätigkeit, ganz abgesehen von der Romantik der Walpurgisnächte und der kunstgeschichtlichen Allegorik, wird uns im „Manfred" in keiner Weise erschlossen, ja wir blicken nicht einmal durch eine angelehnte Thür in dieselbe hinaus. „Manfred" ist nur ein großer Monolog mit lyrischen Intermezzos. Die Magie des ersten Faust-Monologs wie die Naturpoesie jenes Selbstgesprächs, in welchem der Denker seinem stillen Verkehr mit der Natur Worte leiht, geben die Farben her zu einem hier mit reichem und glühendem Colorit ausgeführten Panorama. Manfred will von den Geistern Vergessenheit und Vergebung; er will den innern Frieden der Seele wieder erhalten. Alle Erkenntniß des Geheimnißvollen ist ihm nur Mittel, nicht Zweck. Doch die Geister Byron's sind nicht Goethe's gütige Elfen; sie jammert nicht der Unglücksmann, ob er heilig sei oder böse; sie versagen ihm den ersehnten Trost.

„Manfred" mag wol als die Dichtung erscheinen, in welcher Byron dem „Weltschmerz" den dichterisch schönsten Ausdruck gegeben. Doch es ist nicht die Blasirtheit, die aus vergeudeter Kraft hervorgeht; es ist ein Rechten mit der Macht, welche den armen Sterblichen schuldig werden läßt; es ist die Verzweiflung über eine vollbrachte That, welche dem Helden die Welt in eine Einöde verwandelt. Dann sieht er sie freilich in der Beleuchtung der vom Glutensturm gepeitschten Wüste:

Mein Wesen war dem Leben abgewandt,
Und doch nicht grausam. Denn ich machte nicht,
Ich fand Verödung, wie der glühend rothe
Einsame Odem des Simum, der nur
In Wüsten wohnt und hinstreicht über Sand,

Darauf kein Strauch gedeiht, um zu verdorren,
Und sich auf Wellen kahler Asche tummelt,
Und keinen suchet, welcher ihn nicht sucht,
Doch tödlich ist, wenn man ihn antrifft — so
War auch mein Dasein.

In dieser Stimmung entwirft er auch eine poetische Statistik des Todes, der die Jugend dahinrafft:

Es gibt auf Erden eine
Gattung von Menschen, die in ihrer Jugend
Alt sind und sterben vor des Lebens Mitte
Ohne Gewalt des kriegerischen Todes.
Die einen tödtet Wollust, andre Forschen,
Die Arbeit, jene bloße Müdigkeit,
Die einen Krankheit, andere der Wahnsinn,
Ein'ge ein welkend oder brechend Herz: —
Denn dies ist eine Krankheit, welche mehr
Erschlägt, als in des Schicksals Buch gezählt sind,
Die jede Form und viele Namen trägt.
Siehe mich an! Von allen diesen Dingen
War eins genug, drum staune nicht, daß ich
Bin, was ich bin — nein, daß ich jemals war,
Und da ich war, daß ich noch bin auf Erden.

Auch der Kampf zwischen Lebenssattheit und Furcht vor dem Tode wird in jenem Monologe, von dem schon Goethe mit Recht sagt, daß Hamlet's Monolog in ihm gesteigert erscheine, mit classischer Prägnanz dargestellt:

Wir sind die Narr'n der Zeit und Angst: die Tage
Beschleichen uns, entschleichen uns — wir leben,
Das Leben fassend, doch voll Furcht zu sterben.
In allen Tagen dieses ekten Jochs
(Das unser ringend Herz einschnürt, das Herz,
Das bald in Gram versinkt, bald pocht vor Weh,
Und Wonne, die in Qual und Schwachheit endet),
In allen Tagen, künft'gen und vergang'nen
(Denn Gegenwart gibt's nicht für uns), wie wen'ge,
Wie weniger als wen'ge zählen wir,

Wo nicht die Seele nach dem Tode lechzt,
Und doch zurückfährt, wie aus einem Strom
Im Winter, ob das Fröſteln ſchon im Nu
Vorbei iſt.

Dieſer Manfred würde uns zuletzt in dem fortwährenden Jammern nach Vergebung und Vergeſſenheit als ein Schwächling erſcheinen, wenn er ſich nicht am impoſanten Schluſſe der Dichtung zu titaniſcher Kraft erhöbe. Goethe läßt ſeinen Fauſt durch den Teufel holen, aber durch eine cyniſche Escamotage aus ſeiner Hand in die Hand der erlöſenden Engel fallen. Hierin liegt kein Zug von Größe. Und wenn den Don Juan der Teufel holt, ſo iſt das ſo ſelbſtverſtändlich, daß der Held ſelbſt dagegen nicht einmal zu proteſtiren wagt. Manfred aber überwindet den Teufel und die Macht der Hölle durch die ſelbſtbewußte Größe des Menſchengeiſtes — das iſt ein Zug, um welche alle Fauſtiaden den Dichter beneiden könnten:

Nicht mit dem Tode kämpf' ich, nur mit dir
Und deinen Engeln. Meine früh're Macht
Erkaufte kein Vertrag mit deiner Rotte,
Nein, hohe Wiſſenſchaft, Kaſteiung, Wagniß,
Und langes Wachen, ſtarker Geiſt, Erfahrung
Im Wiſſen unſrer Väter — als die Erde
Menſchen und Geiſter ſah beiſammen wandeln
Und euch kein Vorrecht gab. Ich ſtehe hier
Auf eigner Kraft — verleugne, trotze, ſpotte,
Veracht' euch.

Und als der Geiſt ihm ſeine vielen Sünden vorwirft, entgegnet er:

Was kümmern dieſe dich?
Beſtraft man Sünde nur durch neue Sünden,
Und nur durch größre Sünder? Fort zur Hölle!
Du haſt nicht Obmacht über mich, das fühl' ich;
Du wirſt mich nie beſitzen, das erkenn' ich.

Was ich gethan hab', ist gethan. Ich trage
Qual in mir, die nichts borgen kann von deiner.
Der Geist, der ewig ist, macht aus sich selber
Den Lohn für gut' und sündige Gedanken,
Ist selbst des Bösen Ursprung und das Ende,
Sich selber Raum und Zeit: sein innres Fühlen,
Wenn erst vom Fleisch erlöst, borgt keine Farben
Von den vergänglichen Gestalten draußen,
Nein, gehet auf in Leiden oder Wonne,
Die das Bewußtsein seines Werths gebiert.
Du hast mich nie versucht, du konntest nie;
Du warst mein Sieger nicht, bist nicht mein Herr.
Ich selbst war mein Zerstörer und ich will's
Auch künftig sein. Zurück, besiegte Teufel,
Die Hand des Todes liegt auf mir, nicht eure.

In diese herrliche Hymne auf die Autonomie des Menschengeistes mündet der Weltschmerz und Skepticismus des Byron'schen Manfred in einer mit dem unsaglichen Jammer der Selbstmarterung versöhnenden Weise.

Die zweite in ihrer Haltung noch mehr metaphysische Dichtung ist das Mysterium „Kain", von dem Goethe sagt, daß es ihm zum Erstaunen und Bewundern aufgeregt habe, und welches selbst Gervinus das tiefste von Byron's Werken nennt, „das in einem ungewöhnlich keuschen, einfachen, ernstwürdigen Tone gehalten ist, in dem er selbst sich neben die Dante und Salomo zu stellen dachte, die über das Nichts des Lebens geschrieben".

Kain hat nicht wie Manfred Erlebnisse hinter sich, die sein Gemüth zerrütten; er ist von Haus aus ein Held des Gedankens; der Zweifel ist das Gift, das an ihm nagt. Als Adam ihn auffordert, Gott zu danken für sein Leben, entgegnet er:

Muß ich nicht sterben?

Der Gedanke an den Tod quält ihn; er muß sterben, wie er arbeiten muß. Warum muß er für die Schuld anderer büßen?

Und dies ist Leben!
Arbeit! Und warum arbeit' ich? — Weil sich
Mein Vater nicht behaupten konnt' in Eden.
Was geht es mich an? Ich war ungeboren
Und suchte nicht zu leben, noch den Zustand
Zu lieben, den mir die Geburt vermachte.
Weshalb wich er der Schlange und dem Weibe?
Und da er wich, weswegen muß er büßen?
Was lag daran? Der Baum war doch gepflanzt?
Und warum nicht für ihn? Wo nicht, weshalb
In seine Näh' ihn setzen, wo er wuchs?
Der schönst' im Mittelpunkt? Sie haben immer
Nur Eine Antwort, wenn man fragt. Er wollt' es
Und er ist gut. Wie wissen sie's? Weil er
Allmächtig ist, muß drum allgütig folgen?
Ich seh' die Frucht nur an, und die ist bitter;
Ich muß sie essen um Verschuldung andrer.

Das sind Kain's Gedankengänge, ehe er mit Lucifer seine Weltreise antritt. Dieser Lucifer ist nicht Mephistopheles, die Spottgeburt von Dreck und Feuer, der von Zeit zu Zeit den Alten gern sieht und sich hütet, mit ihm zu brechen; er steht keineswegs auf einem cordialen Fuße mit dem Allmächtigen; er ist nicht der verneinende Geist, der seine Verirrungen wie Witzfunken mit jovialem Behagen ausstreut — er ist ein schöner Engel, eine Idealgestalt voll Erhabenheit des Denkens und Empfindens, voll grandiosen titanischen Trotzes, ein Apostel des freien Gedankens, der an dem Throne der himmlischen Allmacht rüttelt. Gott ist ihm ein großer Tyrann, der auf seinem einsamen ungeheuern Throne Welten erschafft, um die Ewigkeit erträglicher für seine ungetheilte Einsamkeit zu machen.

Lucifer, der Genius des Zweifels, einer Skepsis, die ihren Schatten über das Universum wirft, nährt in seinem Schüler das verwegenste Selbstdenken, er verhängt nicht Torturen über den Zweifel, die noch über das kleine Leben hinausgehen, wie der andere Gott, der diesen halbfertigen Planeten zum Sitze

von Geschöpfen macht, deren Glück darin bestehen sollte, blind zu sein in einem Paradiese der Beschränktheit, wo Wissen wie Gift verpönt war; er hinterläßt scheidend dem Erdensohne als Vermächtniß in classischem Lapidarstil abgefaßte Lehren von der Herrlichkeit der menschlichen Vernunft:

Ein Gutes gab der Schicksalsapfel euch —
Vernunft: — laßt nie sie durch tyrannisch Drohn
Ersticken und zum Glauben zwingen wider
All äußern Sinn und inneres Gefühl.
Denkt und ertragt, schafft eine innre Welt
In eurer Brust, wenn äußre Welt verödet;
So werdet ihr der geistigen Natur
Euch nähern und die eigne überwinden.

Lucifer zeigt Kain auf seiner Wanderung die Geschichte vergangener, lebender und künftiger Welten. Dieser zweite Act ist eine moderne divina commedia, allerdings ohne Dante's Plastik, aber auch ohne seinen Scholasticismus, er ist ein Hymnus auf die Unendlichkeit der Welt, deren Glorie nur durch den fahlen Schein der Skepsis abgedämpft wird. Leiden und Sterben — das ist die Passion des Universums; auf größern Welten, über größere Wesen, zahllos wie der Staub auf der faden Erde, waltet das gleiche Schicksal. Das ist die düstere Lehre Lucifer's, der selbst den Stolz des Denkens, seines eigenen Wesens Kern, sein Schlußevangelium, hier dadurch herabsetzt, daß er sie gekettet zeigt an die niedere Leiblichkeit:

Und wenn dies stolze Denken
Gefesselt wär' an knechtisch groben Stoff,
Wenn, wissend und nach höhrem Wissen strebend,
Es sich gekettet säh' an klägliche,
Armsel'ge, niedrige Bedürfnisse,
Voll Ekels — und dein köstlichster Genuß
Nur eine süße Selbsterniedrigung,
Ein höchst entnervend schmuzig Blendwerk, das
Dich anlockt zur Erneuung frischer Seelen
Und frischer Körper, alle schwach wie du
Und wenige so glücklich.

Lucifer und Kain besuchen auch den „Hades", die Welt voll gigantischer Schatten, vorzeitlicher Leviathanriesen, mammuthartiger Phantome — das Reich des Todes! Die ganze tiefsinnige Dichtung ist die Tragödie des Todes — der Tod erscheint als Fatum der Menschheit. Darum ist diesem Besuche in den Schattenreichen ein so weiter Raum vergönnt; darum culminirt die Skepsis des Helden in der furchtbaren Blasphemie:

Sei verflucht, wer Leben
Erfunden hat, das zu dem Tode führt.
Den Klumpen Leben, welcher Leben ist
Und kann's nicht halten, muß es fallen lassen.

Es sind namentlich zwei Vorwürfe, welche man diesen Unterredungen Kain's mit Lucifer gemacht hat. Gervinus meint, es mache einen seltsamen Eindruck, wie hier die spätesten Qualen des Bewußtseins, Neugierde, Wissensdurst, Zweifelsucht, die Folgen erst einer tausendjährigen Bildung der Menschheit, auf ihren Erstgeborenen zurückgetragen werden. Auf uns macht diese Bemerkung einen seltsamen Eindruck. Als wenn in jener altbiblischen Mythe vom Baum der Erkenntniß und vom Baume des Lebens, vom Sündenfalle und vom Tode nicht derselbe Gedankeninhalt wäre, den der Dichter hier reich gestaltet und ausgearbeitet hat! Hierin liegt kein anderer Anachronismus als derjenige, dessen sich alle echte Poesie schuldig machen muß, indem sie die überkommenen Stoffe im Geiste ihrer Zeit ausweitet und vertieft. Doch hier ist nicht einmal neuer Wein in alte Schläuche gegossen; hier haben wir es nur mit einer poetischen und dabei vollkommen sachgemäßen Interpretation des alten Mythus zu thun.

Ein zweiter Vorwurf, welchen derselbe Historiker und Literarhistoriker der Dichtung macht, besteht darin, „daß diesen dämonischen Lehren auch nicht das geringste Gegengewicht auch nicht der nahe liegendsten Einwände gegeben sei"! Keine

Gegengründe, die doch gewiß so wohlfeil wie Brombeeren sind bei dieser „Kinderlehre des gefallenen Engels, einem gelehrigen Schüler gegenüber, der in einer gewissen gutartigen Gefühlseinfalt die halben Wahrheiten der satanischen Diction wie ein Schwamm einsaugt"! Ohne Frage würde ein Kain von Gervinus ein anderes Aussehen gehabt haben als der Byron'sche — der wohlmeinende Autor hätte keinen Augenblick gezögert, seinen Skeptikern den teleologischen Kürbis auf die Nase fallen zu lassen. Und um ein Motto für diesen Kain, der die „nahe liegendsten Einreden" stets bei der Hand hat, sodaß Lucifer gewiß bei dieser Disputation den kürzern gezogen hätte, wären wir auch nicht verlegen gewesen, wir hätten dreist den Heine'schen Vers gewählt:

Zu fragmentarisch ist Welt und Leben,
Du mußt dich zum deutschen Professor begeben,
Der weiß das Leben zusammenzusetzen
Und er macht ein verständlich System daraus;
Mit seinen Nachtmützen und Schlafrockfetzen
Stopft er die Lücken des Weltenbaus.

Der dritte Act des „Kain" ist in dramatischer Hinsicht das Bedeutendste, was Byron gedichtet hat; er hat Nerv und Mark des dramatischen Talents. Wir lassen statt der engherzigen Verkleinerer des Dichters hier selbst einen großen Dichter sprechen. Goethe nennt die Scene, in welcher Abel umkommt, auf das köstlichste motivirt und auch das Folgende gleich groß und unschätzbar. Der Brudermord, Eva's Fluch und die Schlußwendung — es ist alles im großen Stil der echten Tragödie.

Ohne Frage ist in den Dichtungen, die wir bisher betrachtet haben, der verneinende Geist vorherrschend — eine nagende, wühlende, bohrende Skepsis, die sich gleichzeitig in gigantischen Fresken wie in sarkastischen Arabesken ausprägt. Diese Skepsis würde ohne ein entschiedenes Gegengewicht monoton werden

und das Krankhafte in Byron's Schöpfungen überwiegen lassen — man würde einen Dichter, bei dem die fortwährende Nergelei über den Weltlauf ausschließlich das Wort führt, nicht zu den wahrhaft großen Dichtern zählen können. Doch in Byron sind die positiven Elemente von gleicher Energie wie die zersetzenden. Man hat dies oft übersehen und unsere „harmonischen" Gelehrten, deren Harmonie oft weiter nichts ist als der Gleichklang des tönenden Erzes und der klingenden Schelle, haben sich im Bewußtsein ihrer Vortrefflichkeit in die Brust geworfen und auf den disharmonischen Dichter wie auf einen armen Zöllner herabgesehen.

Die Verherrlichung der Autonomie des Menschengeistes ist in den Gedankendichtungen „Kain" und „Manfred" der positive Gegenschlag gegen den Zweifel und die Verzweiflung; sie ist voll Schwung, Adel und Kraft, und obwol sie gegenüber den Ausbreitungen und Ergüssen der dämonischen Skepsis nur einen geringen Raum einnimmt, doch voll tiefer Bedeutung. In Kain wird die Macht der Vernunft verherrlicht, welche die Welt überwindet, in Manfred die Macht des Willens, welche der Hölle trotzt.

Ein zweites, durch alle Dichtungen Byron's hindurchgehendes, oft ihren Reiz bestimmendes Moment ist ebenfalls positiver Art; es ist die Begeisterung für die Schönheit der Natur. Wenn des Dichters Lyra diese Klänge anschlägt, da ist sie stets harmonisch gestimmt und ein melodischer Fluß von Gedanken und Empfindungen flutet uns entgegen. In der stimmungsvollen Naturmalerei ist Byron unübertrefflich; seine Phantasie ist bevölkert mit einer Fülle von Anschauungen; Spanien, Italien, Griechenland, die Küsten des Mittelländischen Meeres hat er bereist und die Bilder in lebendiger Phantasie aufgenommen; doch nirgends wird er zum bloßen Vedutenmaler, nirgends verfällt er einer in der Poesie unberechtigten Landschafterei; es ist immer seine eigene große Seele, die sich in allen diesen Bildern spiegelt.

Selbstverständlich sind die Kritiker, welche Byron den Preis des wahrhaften Künstlers absprechen, rasch zur Hand, diese Vorzüge der Byron'schen Dichtungen in Fehler zu verwandeln. „Die Beschreibung", sagt Gervinus, „diese poetische Landschafterei, die der Instinct der Alten, die Uebung der großen Dramatiker Englands und Deutschlands, die Kritik eines Lessing verschmähte, war der beste Theil von Byron's Dichtung; er selber nannte sie sein Forte. Sie geht oft genreartig bis zur kleinsten Abschrift überlieferter Berichte, bei grausigen Gegenständen oft durch die anatomische Genauigkeit der Schilderung bis zum Ekelhaften."

Dieser Tadel ist ganz unbegründet und die Berufung auf Lessing's „Laokoon", die sonst sehr ins Gewicht fallen würde, eine durchaus misbräuchliche. Lessing hat durchaus nicht die dichterische Schilderung verurtheilt; er hat nur hervorgehoben, wie sich das Bild des Dichters von dem Gemälde des Malers unterscheiden müsse; er wandte sich gegen die damalige descriptive Poesie eines Haller und Kleist, welche durch die Aufzählung einzelner Merkmale der Dinge, durch das todte räumliche Nebeneinander, das nur für den von der malenden Kunst verlangten Gesammtblick berechtigt ist, ein Bild vor die Phantasie zaubern wollte. Weit entfernt, daß Byron in den Sündenfall dieser beschreibenden Poeten mitverwickelt sei, kann er im Gegentheil für ein Muster der von Lessing aufgestellten Regeln der Schilderung gelten, ja diese Regeln können, was den von Lessing noch nicht genugsam hervorgehobenen Hauch der dichterischen Stimmung betrifft, aus dem Byron'schen Vorbild eine Erweiterung und Vertiefung schöpfen. Freilich ist es bequemer, die Dichter ungehört nach den Paragraphen der maßgebenden ästhetischen Gesetzbücher zu verdammen, als sie selbst zu Worte kommen zu lassen, und jene Paragraphen zu interpretiren, wie es theils der eigene ursprüngliche Sinn derselben, theils die an großen Mustern sich fortbildende Zeit verlangt.

Gleich Byron's erste Dichtung: „Childe Harold", war im Grunde ein beschreibendes Gedicht; doch wenn man sie mit Thomson's „Jahreszeiten", mit Kleist's „Frühling", mit Haller's „Alpen" vergleicht, so erkennt man alsbald den bedeutenden Unterschied nicht blos dem Grade, sondern der Art nach. Jene trockenen descriptiven Gedichte verhalten sich zu diesem lyrisch durchgeistigten Werke wie die sauber ausgeführten Bildertafeln einer Botanik zu einem stimmungsvollen Landschaftsbilde. Was man auch mit Recht gegen die Blasirtheit des Helden einwenden mag — die bestimmte Individualität desselben, mag sie noch so sehr mit den bleichen Farben der Reflexion angekränkelt sein, schützt doch davor, daß die Seele des aufnehmenden Dichters oder seines Stellvertreters wie ein leeres Blatt erscheint, auf das sich die Außendinge in äußerlicher Weise abdrücken. Zu dieser Verinnerlichung durch die aus der Seele des Helden über die Landschaftsbilder ausströmende düstere Färbung kommen noch die historischen Perspectiven, welche sich ebenfalls niemals in antiquarisches Detail verzetteln, sondern stets in den vollen Strom der Begeisterung einer für die Freiheit der Völker warm empfindenden Seele getaucht sind. Hierzu tritt die Elegie über die Vergänglichkeit des irdischen Ruhms und Glanzes, wie sie aus den Schilderungen Athens, Roms und Venedigs uns machtvoll ergreifend entgegenweht. Wir stoßen daher nirgends im „Childe Harold" auf todte Beschreibungen, wie sie etwa für einen todten Nebenarm der epischen Poesie gelten können, sondern überall auf lebensvolle lyrische Schilderungen. Der Stoff, den der Dichter wählte, brachte allerdings die Gefahr mit sich, bei weniger glücklicher Behandlung sich in ein versificirtes Reisehandbuch zu verwandeln; doch der Dichter hat ihn an seinen geistigen Enden angefaßt und mit seinem Genius elektrisirt.

Ein Kleist und Thomson hätte mit uns z. B. die Trümmerstätten von Hellas an der Hand von Fallmerayer und Welcker besucht, jeden Tempel mit seinen Säulenreihen und Architra-

ven mühsam vor unserer Phantasie aufgebaut, ganz in der Weise des Architekten, der den Riß eines Gebäudes macht; uns wären weder die Schnecken und Voluten der ionischen Säulen, noch der starke Abacus der dorischen erlassen und von irgendeinem Trümmerhügel die Rundschau über die schöne Gegend durch Aufzählung aller interessanten Punkte, welche der Blick streift, in lehrreich erschöpfender Weise dargestellt worden. Das ist jene beschreibende Poesie, welche Lessing verurtheilt hat, weil sie ihre Wirkungen mit den Mitteln der Malerei zu erreichen sucht.

Ganz anders Lord Byron! Ihm ist die elegische Stimmung der Seele das Element, in welches Hellas mit seinen Tempeln und Trümmern und erinnerungsreichen Landschaften untertaucht; der große Gegensatz zwischen Natur und Geschichte, als ein Gegensatz zwischen dem Bleibenden und Vergänglichen, ist der volle Gedankenaccord, zu dem zuletzt alle diese Tonfolgen der Schilderung und Betrachtung zusammenklingen:

Und doch, wie bist du schön in deinem Weh!
Heimat der Götter und der Göttergleichen!
Der Thäler ewig Grün, der Berge Schnee
Trägt noch der alten Anmuth Adelszeichen.
Langsam vermischt mit Staub der Heldenleichen
Beugt sich der Tempel auf dein Angesicht,
Vom Pflug zerbröckelt mit stumpfsinn'gen Streichen.
So brechen Menschenwerke, so zerbricht
Alles — nur eins, der Ruhm der echten Tugend, nicht.

Nur eine Säule steht wol noch und klagt
Um die gestürzten Schwestern aus der Kluft;
Nur noch Tritonia's luft'ger Tempel ragt
Vom Cap Colonna in die blaue Luft;
Nur eines Kriegers halbverscholline Gruft
Trotzt (dem Vergessen nicht) der Zeit noch schwach
Mit grauem Stein und grünem Rasenduft;
Der Wandrer geht vorbei, er schaut danach
Und steht wol still wie ich und seufzt ein tiefes Ach!

Blau sind die Himmel und die Klippen wild,
Hold sind die Hain' und die Gefilde grün,
Als lächle Pallas noch; die Oelfrucht schwillt;
Die Biene, wo Hymettos Kräuter blühn,
Baut noch ihr duftig Schloß mit emsigem Müh'n,
Die freie Seglerin der Bergeshöhn;
Vom Gold Apoll's die Marmorbrüche glühn,
Als ob die langen Sommer nie entflöhn; —
Kunst, Freiheit, Ruhm verwelkt, Natur ist ewig schön.

Wenn Byron im dritten Gesange des „Childe Harold" den Gewittersturm im Jura schildert, so liegt die berauschende Pracht dieser Schilderung nicht blos in der kühnen bildlichen Belebung der Natur, von der die alten descriptiven Dichter freilich auch nichts verstanden, sondern noch viel mehr in der Spiegelung und im Zusammenklange des innern und äußern Lebens. Der Sturm in der Natur und der Sturm in der Seele des Dichters grüßen sich, wie sich zwei verwandte Dämonen grüßen.

Wenn Claude Lorrain und Poussin ihren Landschaften durch antike Tempel und mythologische Gruppen einen stilvollen Charakter zu geben verstanden, so läßt sich Aehnliches auch von Byron's dichterischer Landschaftsmalerei sagen, nur mit dem Unterschiede, daß der Dichter diese historischen Reminiscenzen nicht blos als Staffage benutzt, sondern daß er sie zur innersten Seele des dichterischen Gemäldes macht. Dies gilt namentlich von seinen türkisch-griechischen Erzählungen, in denen die orientalische Räuberromantik, an und für sich fesselnd durch die wilde und trotzige Freiheit der Action, durch den großen Hintergrund des althellenischen Lebens bedeutsam gehoben wird. Die Paradiese im Aegeussee schildert die Einleitung zum „Giaur", doch über die Flut ragt des Atheners Grab und über die Lande, die er vergebens befreit, und wenn uns der Dichter im „Korsar" schildert, wie schön die Sonne hinter Moreas Höhen versinkt, da gedenkt er des alten Gottes der Freude:

Hier, wenn auch seiner Tempel Pracht verschwand,
Verweilt er gern und grüßt sein Heimatland.

Und zu den kleinen Kämpfen der Piraten beschwört er die Erinnerung an die große Seeschlacht des alten Hellas herauf:

Schon küßt der Bergesschatten Finsterniß
Dein glorreich Meer, unsterblich Salamis.

Die ganze Ueppigkeit und Grausamkeit des Orients aber, sein wollüstiger Hauch, seine lodernde und versengende Glut spiegeln sich in der lyrischen Ouverture der „Braut von Abydos", in jenen wunderbar schönen Versen:

Kennt ihr das Land, das Cypressen und Myrten,
Sinnbilder des Glücks und des Todes, umgürten?

Doch wie Byron seine Naturschilderungen dadurch belebt, daß er die Natur sub specie der Geschichte ansieht, so beseelt er sie auch durch die romantische Mythe, namentlich in seiner Gedankendichtung „Manfred". Die Geister der Alpen, der Wassertiefen, des unterirdischen Feuers, des Sturmes verkünden mit feuriger Beredsamkeit die elementarischen Großthaten der Natur, und jener unheimliche Beschwörungsgesang, der in der meisterhaften Gildemeister'schen Uebersetzung den ganzen Zauber der Byron'schen Lyrik athmet, vereinigt das Dämonische des Natur- und Geisteslebens wie mit geheimnißvoller Magie:

Wann der Mond im Strome schwimmt,
Wann ums Grab das Meteor
Und im Gras der Glühwurm glimmt,
Und das Irrlicht auf dem Moor,
Wann die Schnuppensterne fallen,
Wann der Eule Klagen hallen,
Wann das Laub auf stillem Baum
Schläft am dunkeln Hügelsaum,
Dann soll meine Seele sich
Leise senken über dich.

Ob du tief im Schlafe seist,
Nimmer schlafen soll dein Geist;
Schatten gibt's, die nicht erbleichen,
Und Gedanken, die nicht weichen.
Macht, die dir ein Räthsel ist,
Will, daß du nie einsam bist.
Wie gehüllt in Grabgewand,
Wie von einer Wolk' umspannt,
Weilest ewig du fortan
Unter dieses Zaubers Bann.

Wenn in Schiller's „Tell" das Naturleben der Schweiz mehr in realistischen Zügen trefflich erfaßt ist, so enthält Byron's „Manfred" die grandioseste Lyrik der Alpenwelt, ihrer Bergesriesen und Gletscher, ihrer schäumenden Wasserfälle. Sie erscheint in der Beleuchtung durch den kämpfenden, dem Himmel trotzenden Menschengeist selbst wie eine titanische Dichtung der Natur.

Doch die Naturpoesie des Dichters hat noch eine andere, wir möchten sagen eine ethische Bedeutung. Nicht umsonst feiert Byron im zweiten Gesange des „Childe Harold" das holdselige Clarens, die Heimat tiefster Liebe, die Stätte, wo Rousseau gewandelt ist, wo er mit der Natur der Menschheit Leid floh. Ihm ist mit Rousseau gemein das tiefe Naturempfinden und der Haß gegen die Civilisation, der er im „Don Juan" ein satirisches Denkmal gesetzt hat. Dieser Gegensatz zwischen dem Naturleben und der verderbten fashionablen Cultur ist das eigenthümliche Pathos seiner Dichtungen; es ist die Seele der meisten und schönsten Reflexionen des „Childe Harold", es ist der geistige Kern, der im „Don Juan" so üppige Schößlinge treibt. Was uns an den abenteuerlichen Helden seiner poetischen Erzählungen fesselt, ist weniger ihre geheimnißvolle Vergangenheit als die frische Naturkraft ihres Lebens und Treibens, die von allen Voraussetzungen der Gesellschaft unabhängig ist. Die Rousseau'sche Naturpoesie, mit Anklängen an Bernardin de Saint-Pierre's Insel-

idylle und Liebes-Robinsonade, findet sich am glücklichsten in zwei Episoden der Byron'schen Poesie ausgeprägt, die zu dem Reizendsten gehören, was der Dichter überhaupt geschaffen hat. Die Liebe von Hayden und Don Juan im zweiten Gesange dieser Dichtung ist die eine, die andere die Liebe von Torquil und Nuha im dritten und vierten Gesange der „Insel", gewiß der werthvollsten von Byron's poetischen Erzählungen, weil sie aus diesem Kern seiner Weltanschauung herausgeschaffen ist. Denn was diese Matrosen antreibt zur Empörung gegen das Gesetz und zur Meuterei: das ist ja eben das einmal gekostete Glück eines freien, utopischen Naturlebens; diese Inseln des pacific ocean, abgesperrt von der Welt hinter ihren Korallenriffen und überreich an allen freiwilligen Spenden der Natur, Genuß ohne Arbeit, Glück ohne Schranken verheißend, erscheinen ihnen als die lockenden Inseln der Seligen. Doch die Kinder der modernen Welt können dieses Glück nur erkaufen um den Preis des Verbrechens, und die Angst vor der Strafe stört sie empor aus seiner paradiesischen Ruhe. Nur das Liebespaar rettet sich aus der Gefahr in die krystallene Meeresgrotte, die schon einmal das Asyl verfemter Liebe gewesen. Die „Insel" ist die schönste Nachdichtung von „Paul und Virginie" und hat unserer deutschen exotischen Lyrik, von Freiligrath's Gedichten bis zu Böttger's poetischen Erzählungen, die bedeutsamsten Anregungen gegeben.

Auch durch „Manfred" zieht sich der Gegensatz zwischen menschlicher Zerrüttung und der Harmonie der Natur hindurch:

Schön, wie schön
Ist diese ganze sichtbarliche Welt!
Wie hehr in ihrem Thun und in sich selbst!
Wir aber, die wir ihre Herr'n uns wähnen,
Halb Staub, halb Gottheit, wir zu Fall und Flug
Gleich machtlos, sind mit unserm Mischlingswesen
Ein Widerstreit der Element', und athmen
Den Athem der Erniedrigung, des Stolzes.

Nicht minder durch „Kain", wo die Erhabenheit des Alls den hindurchschwebenden Zweifler zu machtvollem Hymnenschwung einer kosmischen Lyrik begeistert:

O du schöner,
Du unnachahmlicher Aether! o ihr Heere
Vermehrter, stets sich mehrender Lichter, sagt,
Was seid ihr? Was ist diese blaue Wildniß
Endloser Luft, in welcher ihr dahinrollt,
Wie ich die Blätter habe schwimmen sehn
In den krystallenen Gewässern Edens?
Ist eure Bahn gemessen oder stürmt ihr
In eurem schrankenlosen Jubel durch
Ein luftig Weltall unbegrenzter Weite,
Daran zu denken meine Seele siebert,
Erfüllt vom Rausche der Unendlichkeit?
O Gott, o Götter! Oder was ihr sein mögt,
Wie schön ihr seid! Wie schön sind eure Werke,
Verkörperungen oder was es sein mag!

Das dritte positive Element in Lord Byron ist politischer Art; es ist seine Begeisterung für die Freiheit, sein Tyrannenhaß, der in die dumpfe geistverlassene Epoche der europäischen Restauration seine Blitze schleuderte. Daß diese Begeisterung keine Koketterie war, hat Byron durch sein Leben und seinen Tod bewährt. In Italien schloß er sich eifrig den Bestrebungen an, welche auf die nationale Unabhängigkeit dieses schönen Landes gerichtet waren, welche damals für politische Umtriebe galten, neuerdings aber, mit vollständigem Siege gekrönt, ihre geschichtliche Berechtigung bewährt haben. Mit der Geschichte des griechischen Freiheitskampfes ist Byron's Namen unlöslich verknüpft.

Byron kann als der Vater unserer modernen politischen Lyrik gelten. Nicht blos Victor Hugo, Delavigne, Alfred de Musset, auch Wilhelm Müller, der des Dichters Tod in so begeistert volltönenden Versen besungen, Graf Platen, Zedlitz, Anastasius Grün, dessen „Schutt", namentlich in seinem ersten

Theile, an Byron's „Gefangenen von Chillon" so unabweisbar erinnert, Herwegh, Lenau, Meißner — fast unsere ganze jüngere Dichterschule steht in einem magnetischen Rapport mit diesem Großmeister des politischen Pathos, dessen zornfunkelnde Rhythmen so bewältigend auf die nächsten Generationen wirkten.

Der dumpfe Druck der Restauration vermochte freilich nur die den Gewalthabern feindliche Entrüstung der politischen Lyrik zu entbinden; denn zu den gleichberechtigten Klängen der Verherrlichung wahrhafter Großthaten und freiheitlicher Siege gab jene Epoche wenig Gelegenheit. Gleichwol fehlte der Byron'schen politischen Poesie nicht der positive Pol. Die Helden des alten Hellas, die er dem neuen Geschlecht als Muster vorhielt, die er heraufbeschwor gegen die auf dem schönen Lande lastende Sultanswirthschaft, die Helden des nordamerikanischen Unabhängigkeitskriegs, wie Washington und Franklin — das waren die Götter in den Nischen seiner politischen Walhalla, die Großmächte der Vergangenheit, die er zugleich als Leuchten für die Zukunft der Menschheit hinstellte.

Napoleon war in seinen Augen ein Tyrann; aber ebenso wenig konnte er sich für seine Ueberwinder begeistern. Ein Waterloo, welches einen Congreß von Verona zur Folge haben konnte, galt ihm nicht als ein Sieg der Menschheit. Lord Wellington aber, dem jeder geniale Zug fehlte, war ihm persönlich verhaßt, und gerade den Siegern seiner eigenen Nation schenkte er die geringste Sympathie. Er war, den Engländern gegenüber, kein Pindar und Tyrtäos, sondern ein Archilochos. Einen Georg III., einen Castlereagh verfolgte er bis auf das Blut in satirischen Versen. Als Don Juan bei seiner Ankunft in England ausbricht in das begeisterte Lob der großen Nation:

Hier hat die Freiheit ihren Thron!
Hier schallt des Volkes Wort! Kein Schergenheer,

Nahm ein Pastetenaufruhr frevelhaft
Die allerhöchsten Eingeweid' in Haft?

Nur die neuen Numantiner Altcastiliens, die Vertheidiger von Saragossa und Kosciuszko's tapfere Scharen finden Gnade vor den Augen des Dichters. Seinen Kosmopolitismus hätte man ihm in England wol verziehen; hielt er doch nur das Banner seiner Partei hoch, der Whigpartei, die im wesentlichen mit allen seinen Anschauungen, mit seinen Verherrlichungen und Verkleinerungen übereinstimmte; doch seine schon erwähnten Angriffe auf England selbst, wie sie außer dem „Don Juan" sowol die „Bronzene Zeit" als auch „Der Fluch der Minerva" enthält, kränkten und reizten das britische Nationalgefühl. Den Hohn auf „Mylord Villainton", der den legitimen Krückenstiel geflickt und in kräftigem Stil restaurirt, hätten sich die Parteigenossen gefallen lassen. Doch der Dichter wandte sich im allgemeinen gegen den britischen Nationalcharakter und Nationalruhm, namentlich als die Erbitterung über Lord Elgin's Räubereien in Athen seine Feder in ein Gift tauchte, das er dem ganzen englischen Volke ins Gesicht spritzte. Byron bewährte indeß bei diesen Angriffen die prophetische Ader, die allen echten Dichtern eigen ist und welche auch der vielgeschmähten politischen Lyrik am Anfange der vierziger Jahre, in der die vornehme Aesthetik nichts als blauen Dunst sah, in hohem Maße eigen war, wie eine unbefangene Lektüre der Herwegh'schen Gedichte, z. B. desjenigen an „Den König von Preußen" und eine Vergleichung derselben mit den jüngsten Ereignissen in Deutschland leicht ergibt. Auch Byron's Prophezeiungen sind eingetroffen; er hat in seinem „Fluch Minerva's" den indischen Aufstand vorausverkündet:

Blick nach dem Ganges — dessen Sklavenheerden
Den Grundbau eures Reichs erschüttern werden;

Sieh da! die Rache für Erschlagne schnaubt,
Der Aufruhr hebt sein geisterbleiches Haupt,
Der Indus wälzt scharlachne dunkle Flut,
Und heischt als Schuldrückstand Europas Blut.

So hat sich der blasirte Lord, der lebensmüde Ritter in einen begeisterten Anwalt der Freiheit und der Menschenrechte verwandelt; die Schlacken seiner Blasirtheit sind von ihm abgefallen; wir begrüßen den leuchtenden Kern eines echten Genius.

Es ist hier nicht unsere Absicht, den Entwickelungsgang des Dichters zu schildern oder eine Analyse seiner einzelnen Werke zu geben; wir wollten nur den geistigen Inhalt derselben, dessen tiefe Bedeutung für unsere Gegenwart aus jeder Zeile spricht, zusammenstellen und zwar meistens mit des Dichters eigenen Worten, nicht mit jener selbstgefälligen Phrasenhaftigkeit, welche Eigenes und Fremdes durcheinandermischt, sodaß man alles, was der Kritiker in den Dichter hinein- und aus ihm herausgelesen hat, aus erster Hand miterhält. Im guten und schlimmen Sinne bildet sich über jeden Poeten eine Tradition, deren Voraussetzungen zuletzt so mächtig werden, daß kaum ein Leser unbefangen genug ist, sich von ihr loszusagen, wenn er an die Lektüre der Dichtungen geht. Und doch ist diese Tradition oft eine durchaus irrige, ihre noch so verbreiteten Stichwörter sind oft so unwahr, daß es Pflicht echter Kritik ist, immer wieder die Werke voraussetzungslos in die Hand zu nehmen und mit den Mythen zu vergleichen, die sich über dieselben gebildet haben. So sind auch viele Anklagen gegen die Richtung Lord Byron's von uns auf das rechte Maß zurückgeführt worden; wir konnten das negative Element in derselben keineswegs überall unberechtigt finden und haben namentlich die bedeutsamen positiven Gegengewichte hervorgehoben, welche Byron den nur von echter Begeisterung ertheilten dichterischen Lorber sichern.

Gleichwol behauptet Gervinus, daß der Preis des wahrhaften Künstlers Byron nie zuzuerkennen sei, „der nicht nur für das Größte, was die Dichtung geleistet, kein Urtheil, nein, der auch für das Höchste, was überhaupt die Kunst in aller Welt geschaffen hat, für die griechischen Bildwerke nicht den geringsten Sinn gehabt habe". Weil also Byron kein Shakspearomane war, weil er keinen Sinn für hellenische Plastik hatte — deshalb soll er kein wahrhafter Künstler gewesen sein? Als wenn nicht gerade die Bedeutung eines künstlerischen Genies, und zwar um so mehr, je energischer sie ausgeprägt ist, nothwendig eine gewisse Einseitigkeit zur Folge haben müsse, wie das z. B. auch das Beispiel Schiller's beweist. Derartige Beurtheilungen gehen aus der Manie hervor, einen Dichter nach allem Erdenklichen, nach den zufälligsten Aeußerungen u. s. f. zu beurtheilen, nur nicht nach dem, wonach er allein beurtheilt werden kann, nach seinen Werken. Diese Manie, die eine Marotte der deutschen Literarhistoriker ist, macht fortwährend die Nebensache zur Hauptsache, und zeigt, daß sie keine Ahnung hat von dem Proceß des Dichtens.

Byron ist ein wahrhafter Künstler, ein echter Dichter. Jede Zeile, die er geschrieben, trägt den Stempel des Genius, das unnachahmliche Gepräge des ἅπαξ λεγομενον. Alle seine Gedichte athmen eine Prägnanz des Gedankens und der Empfindung, welche nicht äußerlich in eine schöne Form gekleidet sind, sondern mit voller Ursprünglichkeit diese Form aus sich erzeugen. Die Classicität seiner Form haben auch seine Gegner anerkannt; gegen den melodiösen Zauber derselben vermag sich nur die Stumpfheit zu verblenden — aber man hat ihm selbst diesen Vorzug zum Fehler gestempelt, ihn dargestellt als Ausfluß einseitiger Geschmacksrichtung, die sich an das vergötterte Muster Pope's anlehne. Mit dieser Afterweisheit läßt sich ein für allemal nicht rechten:

Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen.

Wer den Hauch des Genius nicht in jeder Zeile spürt, die der Feder desselben entströmt, der sollte über Kammerverhandlungen, über Dreifelder- und Stallwirthschaft schreiben, nicht aber über Poesie.

Der Haupteinwurf, den man gegen Byron's Künstlerschaft richtet, ist die Subjectivität des Dichters. Auch in Bezug hierauf herrschen seltsame Vorurtheile. Der Dichter sei nur etwas Rechtes, Großes, Bedeutendes, dann wollen wir ihm gern überall selbst begegnen. Viele Schriftsteller besitzen das Talent, Gestalten von eigener Schwerkraft zu zeichnen, die sich mit größter Naturwahrheit räuspern und spucken und so voneinander verschieden sind, daß man sie gleichsam schon am Gange und von hinten an den Frackknöpfen unterscheiden kann. Dergleichen Meisterschaft in der Zeichnung der Persönlichkeiten findet man nicht nur in den photographischen Ateliers unserer Realisten, nein, oft bei Romanschriftstellern niedrigster Art. Wäre diese Objectivität das Maß der dichterischen Begabung — so müßte Schiller vor Clauren und Spieß, Vulpius und Lafontaine die Segel streichen. Doch alle diese Werke sind durch den Mangel an jedem tiefern geistigen Inhalte zur Nichtigkeit verurtheilt, und selbst Shakspeare ist nicht durch die Lebenswahrheit seiner Clowns, Rüpels und Tölpels, deren oft abschmeckende Volkswitze nur für eine ausgehungerte Gelehrtenphantasie verdaulich sind, unsterblich geworden, sondern nur durch seine geistige Tiefe, durch den Reichthum seiner Weltanschauung, am unsterblichsten durch sein am meisten subjectives Werk, den „Hamlet".

Auch muß man zwischen den einzelnen Gattungen der Poesie unterscheiden. Der Lyriker ist immer subjectiv; als Lyriker läßt man auch Byron gelten. Wir sind überhaupt mistrauisch gegen alle Dichter, deren Ruhm nicht auf ihrer Lyrik ruht. Die antiken Tragöden waren zugleich große Lyriker, ebenso Dante und Shakspeare, Schiller und Goethe, Victor Hugo und Byron. Die Lyrik ist die allgemeine Form

der dichterischen Inspiration, welche überhaupt allen Dichtwerken zu Grunde liegen muß. Es gilt heutzutage mancher für einen gefeierten Dichter, dem die Musen ausgeblieben sind und der seine innere Nüchternheit schwach hinter ironischem Gekicher und geschickten Durchzeichnungen lebender Bilder verbirgt.

Läßt man nun Byron's Lyrik gelten, so verfallen dagegen seine poetischen „Erzählungen" desto strengerm Gerichte. Aus ihnen gerade beweist man seinen Mangel an Gestaltungsfähigkeit; man verurtheilt sie, indem man den epischen Maßstab an sie anlegt; dies geschieht mit Unrecht. Die poetische Erzählung ist eine Mischform, in der das Lyrische überwiegt; sie ist nicht eine Abbreviatur des Epos, sondern eine weitere Ausführung der Ballade; liebevoll eingehende Charakterzeichnung würde in ihr als eine störende Weitschweifigkeit und Härte empfunden werden. Der Dichter entläßt seine Gestalten nicht zur vollen Freiheit des Epos, sie hängen noch durch eine Nabelschnur mit seinem Wesen, mit seiner Stimmung zusammen. Man mag die künstlerische Berechtigung dieser Gattung bezweifeln; wie sie einmal ist, reizt sie gerade durch den Zauber persönlicher Stimmungen, durch die Macht persönlicher Leidenschaft, die in sie ausströmen kann. Byron darf als der Schöpfer dieser modernen poetischen Erzählung gelten; sein Genie gab ihr das Gepräge und alle europäischen Nationen haben sie adoptirt, nicht blos die Deutschen und Franzosen, auch die Russen, deren größter Dichter Puschkin in dieser Form am liebsten dichtete, die Polen (Mickiewicz, Zaleski, Malczewski, Garcynski, Goszczynski u. a.), die Ungarn (Petöfi, der auch als Lyriker, namentlich in seinen „Düstern Sternen" im Byron'schen Geiste gedichtet hat, Vörösmarty, Arany u. a.). Eine poetische Gattung, die eine so weitreichende Wirkung ausgeübt und die ganze Dichtung des europäischen Ostens bestimmt hat, muß auf einen tiefern Grund zurückgeführt, sie darf nicht nach der alten ästhetischen Schablone gemessen werden. Die Mischung

des Epischen und Lyrischen in ihr mag an frühere ähnliche Gattungen, wie z. B. die römische Elegie des Tibull und Properz, erinnern; ja wenn diese Mischung auch dieselbe wäre, so würde es damit ergehen wie mit isomeren Körpern der Chemie, bei denen die Analyse dieselben Bestandtheile, die gleichen Gewichtsverhältnisse ergibt und welche doch ganz verschiedene Eigenschaften zeigen. Die innere Gruppirung der Elemente ist eben eine andere — und dies ist durch den modernen Geist bedingt. Wer daher mit dem Bewußtsein eines infallibeln Literaturpapstes diese Dichtungen einen „einzigen Geschmacksfehler" nennt, der hätte vor allem die Pflicht, nachzuweisen, was denn diesem Geschmacksfehler eine so ausgebreitete Herrschaft über die dichterischen Gemüther Europas verschafft hat.

Auch ist es nicht immer wahr, daß es diesen Erzählungen an jeder Charakteristik fehle. Lara ist z. B. eine andere, innerlich tiefere Gestalt als der Korsar. Eine schärfere Ausführung mit den dramatischen Ecken und Kanten läßt die Gattung nicht zu. Gleichwol herrscht in der „Insel" an geeigneter Stelle ein recht frischer Theerjackenhumor von Marryat'scher Lebenswahrheit und in „Beppo", dieser satirischen Skizze, ist eine scharfe, wenngleich italienische Psychologie unverkennbar.

Noch mehr trifft der gleiche Tadel die Dramen Byron's. Man hat ihn einen Nachfolger Alfieri's, einen Nachbeter der falschen Classicität genannt, ihm seine Anhänglichkeit an die drei Einheiten, sogar seinen bilderlosen Stil zum Vorwurfe gemacht. Ohne Frage muß der Dichter im Drama sich selbst an seine Gestalten entäußern und diesen Fleisch und Blut geben. Doch über die Grenze, wie weit derartige Charakteristik in das Detail zu gehen habe, ist das Urtheil des Zeitalters ein verschiedenes. Das Alterthum überschritt namentlich in der ernsten Dichtung nie ein gewisses allgemeines Maß; die Shakspeare'sche Zeit ging dagegen bis zur Ueberladung mit oft unschönen Detailzügen fort. Unsere Zeit sucht die Mitte zwischen beiden.

Es ist wahr, daß Byron sich mehr der antiken Dichtkunst anschloß; doch nur die blinden Shakspearomanen können ihn deshalb von den Pforten des Dramas zurückweisen. Es ist wahr, daß seine Mysterien „Kain", „Himmel und Erde" und auch „Manfred" wenig an das bunte gestaltenreiche Treiben eines „Sturm" und „Sommernachtstraum" erinnern. Dafür wird man sie mit den großen Aeschyleischen Dichtungen in Tiefe des Gedankens und Erhabenheit weltweiten Schwunges wol in Eine Linie stellen können — und solange man den Dichter des „Prometheus" einen Dramatiker nennt, solange wird auch Byron auf diesen Namen Anspruch machen können.

Man mag die venetianischen Dramen mit ihrer etwas kalten Correctheit, man mag den „Werner" mit seiner Diebesromantik den Verkleinerern des Dichters preisgeben, obgleich sich auch in diesen Stücken Züge von echt dramatischer Gestaltungskraft finden — es bleibt noch ein Drama Byron's übrig, das sich sogar auf der englischen Bühne der Gegenwart erhalten hat, allerdings nur mit Hülfe jener glänzenden Ausstattungen, durch welche indeß auch nur Shakspeare's „Wintermärchen" und „Sommernachtstraum" für den Geschmack des heutigen Theaterpublikums genießbar werden — der „Sardanapal". Wir unterschreiben in Bezug auf dieses vortreffliche Charaktergemälde ganz das Urtheil, das Karl Rosenkranz in seiner „Aesthetik des Häßlichen" fällt: „Im Sardanapal erhebt sich eine an sich edle, aber zu weiche, humane, aber zu nachsichtige Natur, von sorglos heiterer Hingebung an den Genuß des Lebens Schritt um Schritt zur wahrhaft königlichen Würde, zum Heldenmuth, zur Tapferkeit, zur Erhabenheit des Opfertodes; ein Seelengemälde von so unvergleichlicher Tiefe und Schönheit, daß es völlig räthselhaft bleibt, warum keine Bühne uns dasselbe vorführt."

Was aber schließlich das Epos betrifft, so ist Byron auf dem Gebiete des modernen satirischen Epos ein bahnbrechendes Muster zu nennen.

Ein wahrhafter Künstler, ein Dichter von Gottes Gnaden wie er, prägt das innerste Leben seiner Zeit aus. Byron ist ein echt moderner Dichter. Wir verstehen unter „modern" nicht ein Analogon von „modisch", sondern das dritte Congruum des Antiken und Romantischen, wie es einst Gutzkow, wenngleich mit zu ausschließlicher Beziehung auf das damals übliche jungdeutsche aphoristische Genre, definirt hat. Byron hat keinen einzigen Stoff gewählt, dessen Interesse ein antiquarisches gewesen, der unsympathisch wäre für die Geister unserer Zeit. Alle Grundzüge seiner Dichtung sind modern: der Kampf zwischen dem denkenden Menschengeiste und der äußerlichen Satzung, der Kampf zwischen der Natur, ihrem beseelenden Zauber, ihrer göttlichen Freiheit und Leidenschaft auf der einen, der Civilisation mit ihrer Heuchelei, ihren überfirnißten Lastern auf der andern Seite, der Kampf zwischen politischer Freiheit, nationaler Unabhängigkeit und aufdringlicher Tyrannei. Es sind die großen Probleme des 19. Jahrhunderts, die sich in seinen Dichtungen spiegeln. Was er in der Restaurationsepoche sang, ist nicht veraltet für unsere Zeit. In Byron's Werken braucht man keine einzige Zeile auszumerzen als ungenießbar für die Gegenwart. Die Altklugheit unserer Literarhistoriker ist weder vox populi noch vox Dei. Byron's Dichtergestirn wird in diesem ganzen Säculum culminiren und noch hinausleuchten in die Zukunft; denn alle wahrhaft großen Dichter sind unvergänglich.

Victor Hugo als Lyriker.

Der Verbannte von Neujersey ist einer der productivsten Schriftsteller und Dichter des heutigen Frankreich. Wie er seinem großen Roman: „Les misérables", zwei andere folgen ließ: „Les travailleurs de la mer", und „L'homme qui rit", so hat er auch nach den „Contemplations" eine Gedichtsammlung: „Les chansons des rues et des bois" (1866), erscheinen lassen, in welcher er wesentlich verschiedene Töne anschlägt. „La légende des siècles" war, wir möchten sagen, eine episch-philosophische Dichtung, oft großartige, oft kraus-wunderliche Fresken symbolisirender Geschichtsmalerei. „Les contemplations" sind lyrisch-elegische Gedankenbilder von einer meist tiefsinnigen Welt- und Naturbetrachtung; „Les chansons des rues et des bois" leichtgeflügelte Lieder, Genrebilder, hin- und hersprühende Gedankenfunken.

Eine jedenfalls bewundernswerthe Productivität und Vielseitigkeit bei einem Dichter, welcher das sechzigste Lebensjahr bereits überschritten hat! Für jeden Sieg, den sein verhaßter Gegner, der Gründer des second empire, in die Wagschale der Geschichte wirft, legt Victor Hugo einen Band seiner Werke in dieselbe. Napoléon le petit hat sein Sewastopol und Solferino, Victor Hugo le grand seine „Misérables" und seine „Contemplations". Ob er auch sein Mexico hat? In der That gibt es Domänen der Poesie, aus denen er wohlthäte, seine Truppen zurückzuziehen.

Kaum ein anderer Dichter der Gegenwart darf sich so

glänzender Erfolge rühmen wie Victor Hugo, und kaum über einen andern geht in gleicher Weise die kritische Schätzung nach allen Gegenden der Windrose auseinander. Den einen ist er ein poetischer Charlatan, ein lyrischer Bajazzo, der meist auf dem Kopfe steht, nur groß ist in gaukleriſchen Verdrehungen und sonderbaren Sprüngen und dabei das buntscheckigste Costüm von der Welt zur Schau trägt; den andern ist er ein wahrhaft großer Dichter von ursprünglich genialer Begabung, mit dem Reichthum glühendster Phantasie, von Erhabenheit des Gedankenschwungs und seltener Virtuosität der dichterischen Formen.

In Deutschland, wo die Schablone des sogenannten guten Geschmacks, die Schablone der Batteux und Ramler in neuester Zeit wieder en vogue ist und die Mittelmäßigkeit, wenn sie ihre Schöpfungen nur sauber beleckt, am leichtesten Triumphe feiert, ist man eher geneigt, einen Dichter von der Bedeutung Victor Hugo's zu unterschätzen, da er häufig gegen diese Schablone verstößt, während seine Vorzüge von jener wir möchten sagen imponderabeln Art sind, für welche die Gegenwart nur dann Gewichte hat, wenn sie ihr bei den anerkannten Dichtern der Vergangenheit begegnen. Es scheint daher wohl an der Zeit, im unmittelbaren Anschlusse an die letzten Gedichtsammlungen, an diese auf den Felsen von Jersey und am Meeresstrande gepflückten Gedanken und Empfindungsblüten, doch in stetem Rückblick auf seine frühern lyrischen Gedichte, ein Gesammtbild des Lyrikers Victor Hugo zu entwerfen, der als der größte Dichter des heutigen Frankreich unter jeder Bedingung anerkannt werden muß. Wir werden dabei mehrmals jene problematischen Gebiete betreten, über welche die Aesthetik nur ein zweideutiges Dämmerlicht ausgießt, und Fragen berühren, über welche noch sub judice lis est.

Jeder bedeutenden Erscheinung gegenüber wird man vor allem die Frage aufwerfen müssen: Welches ist der Gradmesser der dichterischen Begabung? Wo fängt das Talent an und

wo hört es auf? Wo beginnt das Genie? Und wo wiederum ist die Grenze, welche das Talent vom Dilettantismus scheidet? Ueber alle diese Punkte herrscht eine unglaubliche, von vielen Seiten absichtlich genährte Verwirrung. Denn daß diese Grenzlinien stets fließende bleiben, ist das Interesse der Mittelmäßigkeit, welche gern mit einer höhern Censurnummer aus dem Wettkampfe der dichterischen Kräfte hervorgehen möchte. So sehen wir auch gegenwärtig in Deutschland eine beträchtliche Ueberschätzung untergeordneter Talente bei vollständiger Nichtachtung wahrhaft genialer Begabungen.

Doch auch die glänzendste Vereinigung mannichfaltiger Gaben, der Phantasie, des Witzes, des Scharfsinns, der Formvirtuosität schafft noch nicht das Genie, wenn diese Vereinigung nur auf der Peripherie umherspielt und nicht ein geistiges Centrum bildet. Das Genie aber ist geistiges Centrum, und dieses Centrum kann nur in einer durchaus eigenthümlichen Weltanschauung bestehen, die aber jede Schöpfung intensiv bis in ihre fernsten Ausläufer durchdringt, ihnen jene unnachahmliche Prägnanz und Färbung ertheilt, die man gleichsam schon von weitem erkennt. Das Genie ist Stil in des Wortes eminentester Bedeutung. Ex ungue leonem! Ein Dichter, den man nicht aus einem einzigen Vers heraus erkennt, schreibt nicht den Lapidarstil des Genies.

Sehr treffend sagt Jean Paul in der „Vorschule der Aesthetik" hierüber: „Das Herz des Genius, welchem alle andern Glanz- und Hülfskräfte nur dienen, hat und gibt Ein echtes Kennzeichen, nämlich neue Welt- und Lebensanschauung. Das Talent stellt nur Theile dar, das Genie das Ganze des Lebens, bis sogar in einzelne Sentenzen, welche bei Shakspeare häufig von der Zeit und Welt, bei Homer und andern Griechen von den Sterblichen, bei Schiller von dem Leben sprechen. Die höhere Art der Weltanschauung bleibt als das Feste und Ewige im Menschen und Autor unverrückt, indeß alle einzelnen Kräfte in den Ermattungen des Lebens und der Zeit wechseln

und sinken können, ja der Genius muß schon als Kind die neue Welt mit andern Gefühlen als andere aufgenommen und daraus das Gewebe der künftigen Blüten anders gesponnen haben, weil ohne den frühern Unterschied kein späterer denkbar wäre. Eine Melodie geht durch alle Absätze des Lebensliedes. Nur die äußere Form erschafft der Dichter in augenblicklicher Anspannung; aber den Geist und Stoff trägt er durch ein halbes Leben und in ihm ist entweder jeder Gedanke Gedicht oder gar keiner."

Legen wir diesen Maßstab an Victor Hugo an, so muß er ohne Frage als ein wahrhaft genialer Dichter erscheinen. Er befindet sich in seinen Empfindungen und Gedanken niemals an der Peripherie, immer im Mittelpunkte der Welt und des Lebens; er schreibt einen Stil von unverkennbarer Prägnanz und Eigenthümlichkeit, der ihn von allen Vorgängern und Nachfolgern in der französischen Literatur unterscheidet; er hat der französischen Lyrik und Dramatik neue Formen und neue Richtung gegeben, nicht im Sinne der äußerlichen Technik — ein geringeres Verdienst, denn sonst müßte der Revolutionär Dryden, der das englische Drama der Shakspeare-Zeit regelrecht umgestaltete, ein größerer Dichter sein als Shakspeare selbst, der sich in den gewöhnlichen Bühnenformen seiner Zeit bewegte; nein, in Bezug auf ihre ganze geistige Bedeutung und Physiognomie; seine Weltanschauung mit dem reformatorischen Humanitätsprincip, das er aus düstern und bluttriefenden Contrasten des geschichtlichen und socialen Lebens herausarbeitet, ist eine durchaus originelle und bedeutsame; sie ist tonangebend geworden für ganze große Richtungen der französischen Literatur, die selbst in ihrer realistischen Verflachung nur matte Spiegelbilder Victor Hugo'scher Gestalten vorführt. So ist seine Marion Delorme die Ahnfrau all der Boulevards-Magdalenen, all der Perlen- und Camelliendamen, die ein verworfenes Leben durch edle Empfindungen adeln. Gegenüber der Weltgeschichte ist Victor Hugo's Standpunkt ein prophetisch-

visionärer; er steht auf einem Gipfel und blickt auf die Gipfel, auf die Gipfel der großen Weltkrisen, auf die Ararats, die Sinais, die Golgathas, bis auf jenen „Berg" des Convents, von dem das Blut der größten Revolution der Erde herniedertroff. Dabei umleuchtet seine Stirn ein Widerschein der socialistischen Ideen; er ist, namentlich in seinen Romanen, ein Apostel des vierten Standes; er führt die Sonde in alle Wunden der Menschheit; Elend, Sünde und Verbrechen, die Mysterien der Gesellschaft werden coursähig in seiner Poesie. Dabei ist er kein bloßer Nachahmer, kein Ausbeuter socialistischer Theorien; sondern alles ist bei ihm frisch, ursprünglich, aus echt humaner Empfindung hervorgegangen.

Victor Hugo ist ein Dichter ersten Ranges; seine Fehler und Auswüchse sind Fehler und Auswüchse des Genies. Doch hat sich dieses Genie in der Lyrik am bedeutsamsten offenbart; in seinen Romanen stört bei allen brillanten Partien der Mangel an Compositionstalent, das Vordrängen der Subjectivität; in seinen Dramen, mögen sie immerhin auf dem französischen Parnaß der Gegenwart den ersten Platz einnehmen, die Keckheit einer sich in lauter pointirten Contrasten bewegenden Darstellungsweise. Doch die Vorzüge seiner Dramen und Romane finden sich in seiner Lyrik wieder, reiner, ungetrübter und deshalb auch charakteristischer.

Ehe wir den geistigen Inhalt, den Entwickelungsgang des Dichters, die verschiedenen Richtungen, die er verfolgt, die verschiedenen Töne, die er angeschlagen, die Grundstimmungen seiner empfindungsreichen Lyrik näher darlegen, müssen wir die Eigenthümlichkeit seiner Dichtweise würdigen, die sich in der Geschichte der neuern französischen Literatur auf das schärfste abzeichnet und ebenso scharf schon die ganze Physiognomie des Autors silhouettirt.

Victor Hugo begann seine Laufbahn als Führer der romantischen Opposition gegen die classische Poesie. Eine solche romantische Opposition trat auch in Deutschland den Classikern

gegenüber, doch war das Verhältniß ein gänzlich anderes. Die deutsche Romantik war eine Reaction gegen den Fortschritt der Literatur, die Volksthümlichkeit, auf der sie fußte, eine doctrinäre. Schiller und Goethe waren und blieben volksthümlicher als Tieck und Schlegel, deren Opposition nur insoweit berechtigt erschien, als sie die theilweise antikisirende Richtung unserer großen Dichter traf. Die französische Romantik dagegen bezeichnete selbst einen nothwendigen Fortschritt in der literarischen Entwickelung; sie wandte sich gegen stereotype und abgelebte Formen, gegen die Verknöcherung der Sprache, deren akademische Schranken nur der ohnmächtigen Mittelmäßigkeit freien Spielraum gewährten, gegen die Beschränkung des Inhalts auf typische, antike Stoffe, welche sich jedem Gedanken der Neuzeit hermetisch absperrten, gegen die engherzige Technik der dramatischen Form, welche jede freie poetische Bewegung hemmte. Wenn diese romantische Schule auch im Uebermuthe der Opposition zu weit ging, so bezeichnet sie doch den wichtigsten Umschwung, der in der Entwickelung der französischen Poesie seit zwei Jahrhunderten stattgefunden, die Wendung zum Gedankeninhalte der Neuzeit, dem echten Verjüngungsquell der Poesie.

Doch mit der Tendenz und der Formel war es nicht gethan. Es bedurfte der tonangebenden Talente, um aus der Charte eine Wahrheit zu machen; es bedurfte sprachschöpferischer Kräfte, um die Schlagbäume der Akademie niederzureißen; der Umsturz der Classicität konnte nur gelingen durch eine geistige Macht, welche durch ihre Energie den neuen Sprachformen im Volke selbst das Bürgerrecht zu verschaffen vermochte. Der Genius Victor Hugo's war dieser Aufgabe gewachsen; er hatte jene poetische Ursprünglichkeit, welche der Sprache das Gesetz dictirt; er hatte jenen hinreißenden, selbst bethörenden Zauber, dessen die Poesie für manches ihrer Wagnisse bedarf. Die Sprache in ihrer Ursprünglichkeit ist bildlich; erst später verblassen diese Bilder zu Abstractionen. Eine erfrischende Ver-

jüngung der Sprache kann nur aus reicher Phantasie hervorgehen, welche Bild und Gedanken gleichsam in Eins sieht und aus dem unerschöpflichen Born der Erscheinungen neue, zu Trägern des Gedankens geeignete bildliche, d. h. sprachliche Formen schöpft. Nur der Stempel des Genius konnte den Stempel der Akademie ersetzen, und das Jahrhundert der Revolution hat erst in Victor Hugo's Dichtungen das siècle de Louis XIV überwunden. Der conventionelle Adel der Sprache mußte einem neugeschaffenen dichterischen Adel weichen.

Victor Hugo hat das volle Bewußtsein seiner Verdienste um die Fortentwickelung der französischen Sprache, um die Revolution, die er auf diesem Gebiete durchsetzte. Im ersten Buche der „Contemplations" findet sich ein Gedicht: „Réponse à un acte d'accusation", in welchem Victor Hugo in einer Fülle bizarrer Bilder und absichtlich keck gewählter Ausdrücke von zum Theil plebejer Herkunft diese Revolution verkündet. „Die Sprache", ruft er aus, „war vorher ein Abbild des Königthums, das Wort ein Herzog oder Pair, die Silben mischten sich so wenig wie sich Paris und London mischen, die Worte, wohl oder übel geboren, lebten wie in Kasten getrennt. Die einen, die vornehmen, suchten die Phädras und Jokastes und Meropen heim und stiegen zu Versailles auf die Carrossen des Königs; die andern, ein Bettlerhaufe von Galgengesichtern, bewohnten das Patois, einige waren auf die Galeren gebannt in den Spitzbubensprachen, den niedrigsten Gattungen dienstbar, für Prosa und Posse geschaffen. Verirrte sich ein solches Wort zu Corneille, der es stehen ließ, so rief Voltaire: «Corneille s'encanaille!» Da kam ich und rief aus: «Warum die einen immer vorn, die andern immer hinten?» Ich ließ auf die großmütterliche Akademie und auf die Quarrés von Alexandrinern einen revolutionären Sturm los, setzte dem alten Wörterbuche eine rothe Mütze auf:

Kein Wort, das nicht den Lichtgedanken trüge,
Ob feucht vom Thau des Himmels seine Flüge.

Ich erklärte die Worte für frei, gleich und mündig.“ Unermüdlich ist der Poet, in den bizarrsten, der Revolution entnommenen Gleichnissen seine sprachlichen Großthaten zu feiern, ja er parodirt selbst einige Verse der Marseillaise, um seinen Sturmlauf auf das Heiligthum der Dreiundachtzig zu veranschaulichen, er nennt sich, trunken vom Blut der Phrasen, einen Danton, einen Robespierre, der gegen das vornehme Wort den Bedienten, das unedle, empört, der die alte Reimbastille zerstört, die Spiralwindungen der Umschreibung zertrümmert hat:

Zusammen blies mein Odem wie im Sturm
Das Alphabet, den düstern Babelsthurm.
Ich wußte wohl, nach den zerstörten Schranken
Befrei' ich mit dem Wort auch den Gedanken.

Er hat die eigentlichen Wörter in ihrer ursprünglichen Bedeutung poetisch legitimirt, das ist der durch diese hundert etwas buntscheckigen Varianten hindurchschimmernde Grundgedanke. Und die Bedeutung des Wortes nicht zu unterschätzen, mahnt die dithyrambische Fortsetzung dieses Gedichts:

Ein Wort erdrückt den Menschen, und erfaßt
Von Schauern, stirbt er unter seiner Last;
Ein Rächerwort zertrümmert eine Welt,
Die unter ihm in Schutt zusammenfällt,
Mit Schwert, Schaffot, mit Glauben, Sitt' und Brauch —
Ja, so allmächtig ist des Mundes Hauch.
Das Wort verzehrt, wie der Insekten Zahn
Das Saatgefild, in das sie schwärmend dringen,
Langsam entflieht vor ihm der düstre Wahn,
Borgt seinem Hauch das Licht die em'gen Schwingen.
Es flößt die Kraft den Unbeugsamen ein;
So trotzt ein Cato mit der Silbe Nein!
Seht auf der Stirn der Brutus und Zenonen
In Flammenschrift das Wort die „Hoffnung“ thronen.
Das Wort — es öffnet einen Mund von Stein
Dort unter Todten, Moder und Gebein,

Und Don Juan erstarrt, vor Schrecken bleich —
Der Marmor wird Gespenst, der Mensch dem Marmor gleich.
Es trifft, verwundet, tödtet, weckt die Todten!
Nimrod ruft: „Krieg!“ Da ziehn des Todes Boten
Vom Ganges zum Ilyssus. Jesus spricht:
„Liebt euch!“ Und dieses Wort strahlt allen licht
Durchs Weltall, dir sogar, Tiberius,
Himmel und Erde, wie der Liebe Kuß,
Durch den sich Mensch und Welt verjüngen muß.

Diese Verdienste Victor Hugo's um die Fortbildung der Sprache, die er von ihren akademischen Schranken befreite, um die Kräftigung der dichterischen Rede durch Aufnahme volksthümlicher Wendungen, werden auch von denjenigen anerkannt, welche sich sonst gegen die Vorzüge des Dichters etwas skeptisch verhalten, wie von Kreyßig und Paul Lindau.

Kreyßig rühmt in seinen „Studien zur französischen Cultur- und Literaturgeschichte“ als die wesentlichsten und bleibenden Erfolge der Victor Hugo'schen poetischen Arbeit: Verjüngung, unendliche Bereicherung der dichterischen Sprache, Befreiung und geniale Umgestaltung des Verses, Vervielfältigung und Vertiefung der dichterischen Anschauungsweise durch liebevolles Versenken in die entlegensten Gebiete der Natur und Kunst. Dies nennt er die ganze Strahlenkrone des pair lyrique. Paul Lindau meint in seinem Werke „Aus Paris“, daß im Reichthume der Sprache weder ein Dichter der Gegenwart noch irgendein Dichter der Vergangenheit mit Victor Hugo verglichen werden könne, aber reiche Leute zeigten gern eine goldstrotzende Börse, und Victor Hugo zeige zu oft, wie reich er ist. In den äußerlichen Mitteln, meint er an einer andern Stelle, in der Form, der Sprache, im Stile sei Victor Hugo ein Künstler, ein Poet; doch die Sprache, die nur der Accent, das Organ, der Ausdruck der wahren Poesie sein soll, sei bei Victor Hugo die Poesie selbst und allein die Poesie. Gustav Planche übertreibe nicht, wenn er sage, daß man in den gesammten lyrischen Dichtungen Hugo's auch nicht Eine Seite finden könne,

die einem aufrichtigen Gefühle, einem klar gefaßten Gedanken entsprungen sei, trotz der wunderbaren Schönheiten im Ausdrucke, die uns fast in jeder Zeile Victor Hugo's entgegentreten. Wie aus dem Zusammenstoße der Kiesel Funken sprühen, so wolle Victor Hugo aus dem Zusammenstoße der Worte das Gefühl und die Empfindung hervorsprühen lassen.

Die Anerkennung von Victor Hugo's Sprachgewalt unterschreiben wir vollkommen. Dagegen können wir durchaus nicht mit der Ansicht Lindau's und des Kritikers der „Revue des deux Mondes" in Betreff seines Gedankeninhalts übereinstimmen. Daß dieser ein reicher und in Wahrheit oft bedeutsamer sei, wird die nähere Prüfung seiner Dichtungen von selbst ergeben.

Wenn irgendwo, so zeigt sich gerade in der Beherrschung der Sprache, welche doch keineswegs neben den Gedanken herläuft, die Energie dichterischer Begabung. Die Talentlosigkeit, die ein neues Wort in die Dichtersprache einführen will, stolpert damit an der Schwelle derselben oder verdirbt den Text durch den ungehörigen Eindringling; das Talent verschafft ihm augenblicklich das Bürgerrecht. Wie weit echte Formbeherrschung auch profanen Wörtern, die ans Technologische streifen, die Schranken des dichterischen Heiligthums eröffnen kann, das zeigt unter den deutschen Dichtern Freiligrath, der sein eigenthümlich exotisches Colorit gerade durch die Aufnahme derartiger Wörter ermöglicht, die uns anfangs fremdartig gemahnen, aber so fest in Reihe und Glied stehen, daß wir sie als angemessene Träger der Bilder und Gedanken anerkennen müssen. Es bedürfte freilich eines französisch geschulten Ohrs, um zu unterscheiden, wo die sprachlichen Neuerungen Victor Hugo's in der That auch gegen den berechtigten guten Geschmack verstoßen, und wo er in Wahrheit, um sein eigenes Bild zu gebrauchen, „den edeln Vers den schwarzen Hunden der Prosa vorwirft".

Auch seiner Neuerungen in Bezug auf den Vers rühmt sich

der Dichter. Er und seine Mitstrebenden brachten das Gleichgewicht der Halbverse ins Schwanken; der Vers entflieht jetzt wie ein Vogel dem Käfig der Cäsur und schwingt sich himmelan. Was die Wahl der Strophen betrifft, so bewährt Victor Hugo stets den rechten dichterischen Takt. Seine Muse hat einen vorwiegend reflectirenden Zug. Für diese elegischen Dichtungen, welche in „Les feuilles d'automne", in „Les voix intérieures", in „Les chants du crépuscule" und neuerdings in „Les contemplations" die große Mehrzahl bilden, wählt Victor Hugo stets die zwölfsilbigen Alexandriner mit freierer Behandlung der Cäsur, meist in gleichmäßig fortgehendem Flusse und nur bisweilen strophisch geordnet durch regelmäßige Wiederkehr eines kürzern Verses. Wo es dagegen mehr liederartige Klänge gilt, da sind die Rhythmen Victor Hugo's sehr kurz angebunden. So enthalten „Les chansons des rues et des bois" keinen einzigen vielsilbigen Alexandriner, sondern lauter kurze Verszeilen mit rasch folgenden Reimen. Am häufigsten sind Strophen wie die folgende:

C'est l'abbé qui fait l'église,
C'est le roi qui fait la tour;
Qui fait l'hiver? C'est la bise,
Qui fait le nid? C'est l'amour.

Doch finden sich noch kürzere Zeilen:

Va-t'en, me dit la bise,
C'est mon tour de chanter,
Et tremblante, surprise,
N'osant pas résister —

In vieler Hinsicht darf Victor Hugo als französischer Reimkünstler es mit unserm deutschen Rückert aufnehmen. Wir erinnern nur an „Le pas d'armes du roi Jean" in den „Odes et Ballades", ein Gedicht, in welchem man die courbettirenden Rosse, die Lanzenstöße, das Waffenklirren alter-

thümlicher Rüſtungen aus dem Schlag auf Schlag folgenden Widerhall der Reime heraushört:

Çà qu'on selle,
Écuyer,
Mon fidèle
Destrier.
Mon coeur ploie
Sous la joie,
Quand je broie
L'étrier.

Wenn wir uns von Wort, Vers und Reim zu der Eigenthümlichkeit der ganzen dichteriſchen Darſtellung wenden, ſo tritt auch dieſe bei Victor Hugo in höchſt charakteriſtiſcher Weiſe hervor. Hier liegen ſeine Schwächen dicht neben ſeinen Vorzügen. Mit allgemeinen Wendungen, wie Phantaſiereichthum, Ueppigkeit der Diction, Schwulſt und Bombaſt, läßt ſich indeß kein ſcharfgezeichnetes Dichterporträt entwerfen, denn mit dieſen Phraſen, bei denen der eine ſich dies, der andere etwas Entgegengeſetztes denkt, wird viel geſündigt intra muros et extra; in der Regel dienen ſie nur dazu, um perſönlicher Sympathie oder Antipathie ein äſthetiſches Mäntelchen umzuhängen oder das Piedeſtal für eine kritiſche Größe herzugeben, die ſich mit allem Faltenwurfe kunſtrichterlicher Erhabenheit drapiren will. Wer es mit dichteriſcher Analyſe ernſt meint, der muß die Lupe und das Mikroſkop zur Hand nehmen, wie der Botaniker, der die Staubfäden zählt oder die Zellenbildung unterſucht; denn die Unterſchiede der Organismen liegen weniger in den großen augenfälligen Formen als in den kleinſten verborgenen, aus denen ſie ſich aufbauen. Durch derartige Unterſuchungen wird man kein Kleinigkeitskrämer und Pedant; im Gegentheil, Pedanterie beſteht in der Anwendung fertiger Schablonen, die mit der Anmaßung der Allgemeingültigkeit auftreten; Pedanterie iſt Herrſchaft der ſtarr gewordenen Phraſe. Gegen die Phraſe aber muß man überall

das Wesen der Sache ins Gefecht führen, wie es aus unbefangener Untersuchung hervorgeht.

Buffon sagte: „Der Stil ist der Mensch"; jedenfalls ist der Stil der Dichter. So allgemein anerkannt diese Wahrheit ist, so wenig hat man sich bisher bemüht, aus dem Stile den Dichter zu construiren. Die Eigenthümlichkeit des Stils beruht nur zum geringern Theile auf der Eigenheit grammatischer und syntaktischer Wendungen, zum größern auf der Färbung, die er durch Figuren und Bilder erhält. Hier stoßen wir schon auf durchgreifende Unterschiede der hervorragendsten Dichter. Nicht blos der größere Reichthum oder Mangel an Bildlichkeit des Ausdrucks, auch die mehr oder minder bevorzugte Gattung und Art derselben fällt hier ins Gewicht. Man kann den Schiller'schen Stil aus seinen blitzenden Antithesen, in denen gleichzeitig seine philosophische und dramatische Energie liegt, ebenso aufbauen wie den Shakspeare'schen aus seinen schlagkräftigen Metaphern und den Goethe'schen aus seinen anschaulichen epischen Vergleichungen.

Victor Hugo ist ein bilderreicher Dichter. Im allgemeinen überwiegt bei ihm Fülle und Reichthum über Klarheit und Correctheit; man kann dies zugeben, wie man dies auch bei Shakspeare zugeben muß, ohne dem Genius des Dichters zu nahe zu treten. Die Armuth mag haushälterisch sein, dieses Verdienst ist so gering wie der Fehler des Reichthums, der seinen Luxus zur Schau stellt. Ferner gehört es zur allgemeinen Charakteristik der Victor Hugo'schen Bildersprache, daß sie hineingreift ins frische Menschenleben und als Schmuck nicht manches Nächstliegende verschmäht, was vielleicht trivial und platt erscheinen mag, unbedingt aber so allen denen erscheinen muß, denen die akademische Classicität für das höchste Ideal gilt. Es hängt dies mit seiner antiakademischen Richtung zusammen, von der wir eben erst bei Erwähnung seiner sprachschöpferischen Verdienste sprachen. Daß Victor Hugo hierin auch gleichgesinnten Dichtern, die sich zum Theil an ihm

herangebildet hatten, zu weit ging, beweist jene Strophe, in welcher Alfred de Musset die Bildlichkeit des Victor Hugo'schen Ausdrucks persiflirt, indem er spottweise den über einem Kirchthurme stehenden Mond mit einem Tüppelchen auf dem i vergleicht:

Je vois dans la nuit brune,
Sur le clocher jauni
La lune
Comme un point sur un i.

Ohne Frage verdankt die Lyrik Victor Hugo's einen großen Theil ihrer Frische und Energie der Kühnheit, mit welcher sie bisher aus dem Reiche der Poesie ausgeschlossene Objecte poetisch adelte, obwol man nicht weit in seinen Dichtungen zu suchen braucht, um die Unterlagen für jene Musset'sche Persiflage zu finden. So sind z. B. nackte Füße poetisch, aber an „ausgezogenen Strümpfen" haftet eine unausrottbare Trivialität. Wenn Victor Hugo daher in den „Chansons des rues et des bois" ausruft:

L'eau veut te conter l'aventure
Des bas ôtés et des pieds nus,

so dürfte die Einladung, aufs Land zu kommen, nicht sonderlich durch diesen Zusatz an verführerischem Reiz gewinnen. Nicht minder geschmacklos stülpt er dem alten Uferberge eine Mitra von Granit auf, damit er dem Abgrunde die Messe lese, oder nennt die Sterne les trous du noir plafond, die Löcher der schwarzen Decke. Wenn der Dichter in seinem sonst so gedankenvollen Gedichte „Insomnie" in den „Contemplations" schildert, wie der unerbittliche Gedanke ihn im Schlummer stört, da läßt er nicht nur die Hirschkuh „Illusion" ihm aus der hohlen Hand fressen, sondern er erzählt auch, daß er „wie ein Ochse schnarchte". Und der Gedanke, der ihn stört, sagt ihm: „Was! dieses Thier findet Geschmack an dem schlechten

Heu des Schlafes?" Dergleichen Bilder, die auch einem sehr freisinnigen Geschmacke als Trivialitäten erscheinen müssen, finden sich häufig in den Victor Hugo'schen Gedichten, am häufigsten gerade in den neuern; denn es ist ein bekanntes Gesetz des dichterischen Schaffens, daß die Fehler der Jugend im Alter zur stereotypen Manier erstarren. Und bei aller Jugendlichkeit der Empfindung und des Phantasieschwunges kann man die letzten Productionen des Dichters, namentlich aber die „Chansons", von stilistischer Manierirtheit nicht freisprechen. Die Bildersprache Victor Hugo's erinnert im ganzen an die Bildersprache Shakspeare's; am häufigsten wendet er die schlagkräftige Metapher an oder kurze Vergleiche, und er ist kühn, neu und machtvoll in seinen Metaphern und Vergleichen. Sie dienen ihm vor allem zur stimmungsvollen Beleuchtung des Naturbildes. So schildert er in „Les feuilles d'automne" den Sonnenuntergang. Da flammt bisweilen unter den Wolken ein fahler Blitz hervor, wie wenn irgendein Riese der Luft sein Schwert im Gewölk zückte. Dann glaubt der Dichter wieder in dem rein gefegten Himmel ein großes Krokodil mit drei Reihen spitzer Zähne zu sehen. Hundert glühende Wolken glänzen wie goldene Schuppen unter seiner schwarzen Flanke. Dann baut sich ein Palast aus Lufthauch und alles flieht; der mächtige Wolkenbau stürzt in Trümmer zusammen; seine hochrothen Kegel hängen, die Spitze nach unten, über unsern Häuptern, umgestürzten Bergen gleich. Gott hängt diese Wolken, in denen der grollende Donner schläft, dichtgedrängt in den Tiefen des Himmels auf, wie ein Krieger an dem Gebälk der Decke seine klirrenden Rüstungen. So reiht der Dichter in freiem Phantasiespiele Bild an Bild, wie es die wechselnden Formen des Gewölks in seiner Seele wach rufen. Von metaphorischer Kraft sind auch die Zeitwörter in diesen Schilderungen: Sturm, Wirbelwind, der Blitz und die Hölle *schlafen* in diesen Wolken; ein Stern *wagt sich hervor* in den Himmel, aus dem der Tag entflohen ist; die graue Dämmerung

stirbt auf den schwarzen Hügeln. Man wird in diesen Naturschilderungen eine große Aehnlichkeit mit der bildlichen Darstellungsweise Shakspeare's entdecken. Die Metapher kann entweder das Geistige versinnlichen oder das Sinnliche vergeistigen. Beides ist gleichberechtigt; für beides finden sich zahlreiche Beispiele bei allen großen Dichtern, auch bei Victor Hugo. Doch haben die erstern oft etwas Zerfließendes, Verschwommenes, wie wenn er den Menschen in den „Contemplations" einen „sombre océan" nennt. Es fehlt diesen Bildern oft die Schranke, die Bestimmtheit; es sind Perspectiven, die ins Blaue verlaufen. Auch abstracte Begriffe personificirt der Dichter oft durch ein einziges Wort. So sagt er z. B.: „Die Wirkung weint und fragt nach der Ursache." An andern Stellen gibt er einem Abstractum ein allegorisches Attribut. So läßt er die Ironie „mit ihren Nachteulen" daherschweben. Neben den Metaphern finden sich selten bei unserm Dichter jene epischen Vergleichungen, bei denen das Bild nicht blos den Gedanken beleuchtet oder überhaupt aus ihm hervorquillt, sondern als ein selbständiges Gemälde mit allem Reiz dichterischer Beschreibung ausgeführt wird, auch abgesehen von dem eigentlichen tertium comparationis, das gleichsam nur den Faden hergibt, an dem es aufgehängt ist. Victor Hugo pflegt diese Gemälde, wo er sie anbringt, wie ganz unabhängige Allegorien auszumalen; ja er geht darin so weit, daß er den Ausgangspunkt des Gedankens gänzlich vergißt und sich durch die Bilder innerhalb des Hauptbildes zu ganz neuen Ideenassociationen forttreiben läßt. Ein merkwürdiges Beispiel hierfür ist das Gedicht „Cerigo" in „Les contemplations". Der Ausgangspunkt ist hier der Gedanke, daß jeder alternde Mensch dieser einsame, traurige Felsen Cerigo ist, der früher Cythere war, „der Cypris heilige Muschel im Meeresschos". Der „alternde Mensch" wird von nun an von dem Dichter gänzlich vergessen, der Gegensatz zwischen Cerigo und Cythere erfüllt ihn ganz, und erst gegen den Schluß des doppeltheiligen

Gedichts hin kommt der Dichter darauf zurück, daß die Liebe das Alter verjüngt.

Fast überall, wo wir bei Victor Hugo eine dem Anscheine nach ausgeführte, mit dichterischer Sorgfalt ausgemalte Vergleichung sehen, wird sich uns dieselbe in eine Kette von Bildern auflösen, die überall wie zertrümmerte Spiegelkrystalle denselben Gedanken abspiegeln oder durch welche, wie durch die Kette der Volta'schen Säule, derselbe Blitz hindurchschlägt. Es sind nicht gleichgültig aufeinandergelegte Platten; sie haben eine polare Bedeutung und gemeinsame Leitung. Dies ist nichts Zufälliges, sondern höchst bezeichnend für die dichterische Physiognomie. Die Dichtweise Victor Hugo's ist so von Gedanken durchdrungen, von der Reflexion gesättigt, daß ihr die Objectivität, der Sinn für das Plastische, für den ruhenden Gegenstand und seine selbständige Nachbildung gänzlich fehlt. Alles ist bei ihm Drang, Sturm, geistige Bewegung, die äußere Welt nur der Spiegel der innern. Ihm fehlt es an Muße und Lust, ein Bild nur für die Anschauung zu malen, mit jener homerischen Klarheit der Formen, deren Zeichnung und Gepräge an und für sich den ästhetischen Sinn erfreut. Mit Einem Wort, er ist im wesentlichen lyrischer Reflexionspoet, kein epischer Dichter, und auch in seinen Romanen, die fortwährend von Gedanken zersetzt, ja mit selbständigen Abhandlungen durchschossen sind, kommt der descriptive Stil nur da zur Geltung, wo eine besondere Liebhaberei, wie z. B. die für mittelalterliche Architektur in „Notre-Dame de Paris", dem Dichter die Feder führt.

In der Häufung der Bilder, wie sie Calderon und die spanischen Dichter lieben, liegt eine fernere Eigenthümlichkeit von Victor Hugo's dichterischem Stil. Er ist keineswegs hierin so monoton, daß er sie immer äußerlich gleichsam an einem Faden durch mehrere „wie's" aneinanderreiht; man könnte sagen, der Blütenstand dieser gehäuften Bilder ist ein sehr mannichfacher, sie stehen bald in Aehren, bald in Trauben

und Dolden. In dieser Häufung liegt allerdings oft eine Schwächung; der Gedanke wird nicht filtrirt und destillirt, sondern unrein, wie das Wasser, das durch verschiedene Erdschichten hindurchsickert. Man hat dann den Eindruck, nicht einen Strauß sauber geordneter Blumen, sondern ein aus dem Boden gerissenes Blumenbüschel mit daranhaftender Wurzelerde in der Hand zu halten. In eine solche Reihe von Bildern schleicht das Schiefe und Schielende sich leichter ein; der Gedanke verschiebt sich mit Nothwendigkeit und kehrt uns nicht mehr seine scharfe Kante entgegen; freilich gewinnt er aber auch auf Kosten seiner Bestimmtheit eine geistreich schillernde Färbung. Das üppige Spiel der Phantasie, die sich ihres Reichthums freut, gewährt ein übermüthiges Behagen. Man darf diese Häufung der Bilder, die sich auch bei Shakspeare findet, nicht unbedingt verdammen; sie kann allerdings als schwächliche Verdünnung erscheinen, doch ebenso gut als charakteristische Verstärkung, namentlich im Drama, wo sie als Ausdruck phantasievoller Erregung die Sprache des Affects und der Begeisterung in angemessener Weise spricht.

Noch öfter als die Häufung von Bildern findet man bei Victor Hugo eine Häufung, die mehr in das Bereich der rhetorischen „Figur" gehört, aber zuletzt doch wieder durch einen schweigenden Parallelismus in das bildliche Gebiet hinübergeführt wird. Hierin liegt eine Eigenthümlichkeit, durch welche sich Victor Hugo's Stil von dem Stile fast aller andern Dichter kenntlich unterscheidet. Es ist ein rhetorisches Aufthürmen der Gedanken, welches namentlich durch die Kühnheit, oft durch die Sonderbarkeit der Zusammenstellung wirkt.

Wir meinen zunächst nicht die Häufungen von Zeitwörtern und Adjectiven:

> Un homme de génie apparait. Il est doux,
> Il est fort, il est grand; il est utile à tous.

oder:

Si c'est un poëte, il entend
Ce choeur: „Absurde! faux! monstrueux! révoltant!“

oder:

Ténébreux, frissonnants, froids, glacés, pluvieux.

oder:

Demande à ce qui chante, appelle, attend, murmure!

oder:

On conteste, on dispute, on proclame, on ignore.

Derartige oft durch den Klimax wirkende, oft ihn ignorirende Worthäufungen treffen wir bei dem Dichter auf jeder Seite, die wir aufschlagen; sie geben dem Victor Hugo'schen Stile den Mangel an Präcision und Klarheit, die Unruhe, das erhitzte Ueberſprudeln.

Ebenso häufig macht er von den Anaphoras und Epiphoras Gebrauch, und zwar geht er in der Wiederholung derſelben bis zur Ermüdung:

Allez tous à la découverte!
Entrez au nuage groudant!
Et *rapportez* à l'herbe verte,
Et *rapportez* au sable ardent,
Rapportez quelque soit l'abîme u. ſ. w.

oder:

Comment de tant d'azur tant de terreur s'engendre,
Comment le jour fait l'ombre et le feu pur la cendre,
Comment la cécité peut naître du voyant,
Comment le ténébreux descend du flamboyant,
Comment du monstre esprit naît le monstre matière,
Un jour, dans le tombeau, sinistre vestiaire,
Tu le sauras.

Durch dieſe Anaphoras erhält der Stil das Gepräge einer äußerlichen Emphaſe; gleichzeitig aber eine innere Plethora, da

solche Wiederholungen nicht blos Figuren der Rede, sondern als solche auch Träger des Gedankens sind und denselben zu immer neuen Anläufen nöthigen, bis er endlich über den Graben setzt. Oft beugt er noch im letzten Moment aus, wodurch jene Contraste und Pointen entstehen, die an die Heine'sche Dichtmanier erinnern. Nicht blos in den „Contemplations", aus denen die obigen Beispiele entnommen sind, auch schon in den frühern Gedichtsammlungen hat Victor Hugo diese Figur in überschwenglichem Maße angewendet. Es gibt Gedichte, deren inneres Skelet nur durch die Anaphora gebildet wird. Wir erinnern nur an das schöne Gedicht in „Les voix intérieures":

Puisqu'ici bas toute âme
Donne à quelqu'un,
Sa musique, sa flamme,
Ou son parfum;
Puisqu'ici toute chose
Donne toujours
Son épine ou sa rose
A ses amours —

wo noch außerdem drei Strophen durch das anaphorische puisque eingeleitet werden, und darauf sechs Strophen als Antistrophen mit einem nicht minder anaphorischen reçois antworten — ein Gedicht, so charakteristisch wie möglich für diese Aufthürmung des Verschiedenartigen, geistreich ineinander Schillernden, aber sich nicht plastisch Abhebenden, das bei Victor Hugo durch eine und dieselbe sich wiederholende Partikel mehr lyrisch als logisch verbunden wird.

Eine noch beliebtere Form der Häufungen gibt dem Dichter die Apposition her. Indem er einem Subject eine Reihe von Appositionen beifügt, oft unabsehbar wie die Reihe von Banquo's Sprößlingen, und überdies, je weiter sie sich von ihrem Hauptworte entfernen, desto lockerer oder vielmehr kühner mit ihm verbunden, desto weiter die Phantasie abführend, die

sich ängstlich nach dem vereinigenden Bande umsieht, gibt er einer anscheinend grammatischen Form einen Reichthum bildlichen Inhalts; denn in der Apposition ist der Tropus, die Personification, die Allegorie meistens „latent". Schlagen wir eine beliebige Seite in „Les contemplations" auf:

La musique est dans tout. Un hymne sort du monde.
Rumeur de la galère aux flancs lavés par l'onde,
Bruits des villes, pitié de la soeur pour la soeur,
Passion des amants jeunes et beaux, douceur
Des vieux époux usés ensemble par la vie,
Fanfare de la plaine émaillée et ravie,
Mots échangés le soir sur les seuils fraternels,
Sombre tressaillement des chênes éternels,
Vous êtes l'harmonie et la musique même!
Vous êtes les soupirs qui font le chant suprême.

In den hier gehäuften Appositionen zum „allgemeinen Hymnus" ist die eigentliche und uneigentliche „Harmonie" bunt durcheinandergemischt. Das Geräusch der Flut am Kiel des sie durcheilenden Schiffs, der Lärm der Städte, das düstere Rauschen der Eichen steht in Einer Linie mit der Leidenschaft der Liebe, der Sanftmuth der Ehegatten, dem abendlichen Zwiegespräch an brüderlicher Schwelle. Diese Zusammenstellungen sind, wie hier, oft wenig geschmackvoll, machen einen buntscheckigen Eindruck und stehen im auffallenden Gegensatz zu jeder logischen und plastischen Bestimmtheit. In diesen Victor Hugo'schen Bilderserien findet die Phantasie gleichsam keine ganzen Zahlen, sondern nur Brüche oder die Logarithmen, welche sie ausdrücken.

Daß Victor Hugo von allen rhetorischen Figuren, von der Frage, der Anrede, dem Ausruf einen ausgiebigen Gebrauch macht, gibt seiner Poesie oratorischen Pomp. Noch charakteristischer aber für dieselbe ist der häufige Gebrauch von Hyperbeln und Antithesen. Alle Dichter von einer gewissen Er-

habenheit des Stils, der Odendichter, der seine Empfindungen in großartigen Bildern ausprägt, der Tragiker, der seine Helden die hinreißende und machtvolle Sprache des Affects und der Leidenschaft sprechen läßt, können die Hyperbel als Hauptträgerin grandioser Gedankenbauten nicht entbehren. Shakspeare ist überreich an Hyperbeln, die Wucht seines Pathos ist eine wesentlich hyperbolische. Es ist selbstverständlich, daß ein so phantasiereicher, stets ins Große, oft ins Groteske zeichnender Dichter wie Victor Hugo ebenfalls die Hyperbel häufig anwendet, namentlich in jenen Partien seiner Dichtungen, welche einen fast apokalyptischen Charakter haben und visionäre Perspectiven in die Weltgeschichte oder den Kosmos eröffnen. Die Victor Hugo'schen „Hyperbeln" haben wol hin und wieder etwas künstlich Aufgeblasenes, oft aber drücken sie auch den Gedanken in energischer Weise aus. So wenn der Dichter die Leiden des Gerechten schildert, welcher dem Schmerz, der Verachtung trotzt, und dann ausruft: „Selbst wenn Prometheus zugegen ist, genügst du, Hiob, um deinen Misthaufen höher zu machen als den Kaukasus."

In dieser Hyperbel liegt zugleich eine Antithese, ein Bild, welches die Victor Hugo'schen Dichtungen mehr beherrscht und durchdringt als jedes andere. Man kann von den Schiller'schen Dichtungen dasselbe sagen; aber die Antithesen Schiller's sind scharfgeschliffene logische Gegensätze, während die Antithesen Victor Hugo's sich scharfabhebende, gegenübergestellte Bilder sind. Man darf nicht vergessen, daß der französische Romanticismus bis in seine neuesten Ausläufer im wesentlichen eine Poesie des Contrastes ist; daß der oft auf die Spitze gestellte Contrast auch das Gefüge der dramatischen Composition der romanhaften Handlungen in dieser Schule durchdringt. Den Stil bestimmend, tritt der Contrast bei dem Begründer der Schule selbst in der Lieblingsfigur der Antithese auf, mit welcher Victor Hugo's ganze Poesie gleichsam gesättigt ist. Selbst die chansonartige Lyrik trägt dies Gepräge. Der Dich-

ter hört des Nachts die Gestirne schwirren und die Bienen bei Tag; ein anderes mal singt er:

L'aveugle voit dans l'ombre un monde de clarté,
Quand l'oeil du corps s'éteint, l'oil de l'esprit s'allume,

oder:

Quand on voile Lazare, on efface Jésus.

oder er ruft dem Geschlecht, das die Edeln steinigt, zu:

Chasseurs sans but, bourreaux sans yeux!
Vous clouez de vos mains mal sûres
Les hiboux au seuil des masures,
Et Christ sur la porte des cieux.

Je greller die Contraste und Antithesen, desto willkommener. In der Regel dient die scharf zugespitzte Antithese als Schlußpointe. So läßt der Dichter am Schluß des Gedichts „Quia pulvis est" die Todten sprechen:

Dieu donne aux morts les vrais royaumes.
Vivants! vous êtes des fantômes,
C'est nous qui sommes les vivants.

Folgendes Gedicht kann mit seinen Anaphoras und Epiphoras und Antithesen für ein Schema Victor Hugo'scher Dichtweise gelten:

Ecrit au bas d'un crucifix.

Vous qui pleurez, venez à ce Dieu, car il pleure,
Vous qui souffrez, venez à lui, car il guérit.
Vous qui tremblez, venez à lui, car il sourit,
Vous qui passez, venez à lui, car il demeure.

Der letzte Vers ist mit seiner schlichten Antithese von einer unleugbar großartigen Wirkung und widerlegt alle diejenigen, welche Victor Hugo die Fähigkeit absprechen, auch große Gedanken in einfacher Weise darzustellen.

Ex ungue leonem — das Bild des Dichters tritt aus den Figuren und Bildern, welche das Gewand seiner Poesien durchwirken, mit scharf umrissener Klarheit vor uns hin. Er ist ein Lyriker von unruhiger Beweglichkeit der Reflexion, nie zufrieden mit dem in sich ruhenden, gleichsam selbstgenügsamen Bilde, wie es episches Behagen einzuflößen weiß, immer Beziehungen, Reflexe, Spiegelungen suchend; er ist ein Lyriker, der, von einem vibrirenden Pathos beseelt, sich fortwährend in dem Bereich rhetorischer Figuren tummelt, mit Fragen, Ausrufungen, Anreden, emphatischen Wiederholungen seine eigenen Betrachtungen zersetzt, der ferner im blendenden Spiel der Antithesen und der pikanten Contraste seine Gedanken hin- und herjagt, ohne daß Centrifugal- und Centripetalkraft sich zu einer ruhig schwebenden Mitte ausglichen, ein für das Große und Erhabene organisirter Poet, der in seinen Anschauungen einen hyperbolischen Ton anschlägt, ein Dichter von einem Reichthum der Phantasie, unter deren Händen sich wie unter den Händen eines Midas alles in glänzendes Gold verwandelt; kurz, ein Elegiker, ein Reflexionspoet ersten Ranges, der aber auch in Lied und Ode neue und originell fesselnde Klänge anschlägt, wenngleich der Chanson ihm nur ausnahmsweise gelingt, während die epische Lyrik außer seinem Bereich liegt und die poetische Erzählung, in welcher ein Geistesgenosse von ihm, Lord Byron, so Hervorragendes geleistet, von ihm durchaus nicht gepflegt wird.

Die Analyse seines Stils würde indeß nur ein ungenügendes Resultat geben, wollte man eine hervorstechende Eigenthümlichkeit seiner Darstellungsweise übersehen, die in den Ordnungen der Figuren und Bilder, wie sie die Poetik angibt, keinen Platz findet — wir meinen die geschichtliche und geschichtsphilosophische Decorationsmalerei seiner Lyrik, die Perspectiven auf die großen Männer, deren Bilder er in allen Nischen seiner lyrischen Tempel und Tempelchen aufstellt, die Ausbeutung der antiken und biblischen Mythologie, die ihm

das Licht für die hervorragenden Gipfel seiner Gedankenwelt gibt. Es ist gleichsam la légende des siècles, welche mit ihrer geschichtsphilosophischen Mystik, mit ihrem Carlyle'schen Heroencultus auch in seine Lyrik, namentlich in die neueste, die „Contemplations" und die „Chansons", mit hereinspielt und ihnen einen, wir möchten sagen Kaulbach'schen Freskenstil gibt.

Durch diese gelehrte Ausschmückung unterscheidet sich Victor Hugo's Poesie von der Poesie Béranger's und verliert überhaupt jede unmittelbar volksthümliche Wirkung. Man könnte sagen, die Akademie, welche der Dichter mit ihrem „Dictionnaire" und ihrer Sprachweisheit aus dem Felde geschlagen hat, lebt unbesiegt in dieser oft an das Encyklopädische streifenden Mustersammlung geschichtlicher Größen fort, mit denen der Dichter seine Verse ausstaffirt. Oft ist uns zu Muthe, als blätterten wir in einem geschichtlichen oder culturgeschichtlichen Bilderbuch, oft aber auch gewähren diese Fernsichten auf die Höhen der Weltgeschichte einen wahrhaft erhabenen und erhebenden Eindruck.

Dies gilt namentlich von den „Contemplations"; denn in der Gedankenlyrik muß der Dichter seinen Zusammenhang mit der Geschichte, besonders mit allen geistigen Großthaten derselben wahren. Prometheus und Hiob, Jesus und Sokrates, Galilei und Robespierre sind nicht leere Namen — jeder von ihnen vertritt gleichsam eine Weltepoche. Und in der Regel sind es „Gedankenhelden", denen Carlyle das Patent ertheilen würde, welche Victor Hugo verherrlicht. Er spricht von jenen unbekannten Welten, deren bleiches Morgenroth, wenn sie es sähen, Ezechiel zurückscheuchen und Pythagoras mächtig anziehen würde. Er sieht die Magier vorüberziehen, die Hohenpriester des Gedankens, die Virgils und Isais, David, Hesiod, Moses, Manes, die Thales und Pythagoras, die Aristophanes und Lucreze, Sanct-Paulus, welcher die Wölfinnen Cythere, Isis und Astarte mit einem Wink fortjagt, Baruch, welcher den Glauben predigt an die Geschicke seines Volks, die Pindare,

deren Seele sich zur Höhe des Pelion emporschwingt, Daniel, der in der Löwengrube singt, Tacitus, der die Nichtswürdigkeit in Marmor prägt; Perseus, Archilochus und Jeremias, mit demselben Blitz in ihren Augen; die Priester des Lachens: Scarron, Aesop, Molière, Demokrit, Terenz, Rabelais; die Priester der Freude und Liebe: Plautus, Ariosto, Catull, Horaz, Anakreon, Epikur, Bion, Moschus; die großen Componisten Gluck, Beethoven, Mozart, Pergolese; die Bildhauer Bramante, Phidias, Michel Angelo, ein langes Schiffsregister geistiger Heroen, bisweilen rubricirt in unerwartet pikanter Nebeneinanderstellung, bisweilen gefirmelt durch den Finger der Poesie, während einzelne Prädicate, denen die dichterische Prägnanz fehlt, nicht vermögen, den Charakter des „Registerhaften" ganz zu verwischen.

Es ist die Vorliebe des Dichters für die „Häufungen", die sich auch in diesen bunt aus dem Füllhorn der Geschichte ausgeschütteten Namen zeigt. Auch hier kann man meist sagen, daß, „weniger" „mehr" wäre; doch der Dichter hat einmal derartige Visionen, bei denen Gestalten im langen Zug vorüberziehen. Bisweilen haben diese Visionen eine danteske Bedeutung — und wie jene Reihe von Magiern gleichsam aus dem Paradies des Florentiners hervorzukommen scheint, so schafft sich die Phantasie Victor Hugo's auch eine Hölle, die er mit den Tyrannen der Geschichte bevölkert, und mit jenen berüchtigten Frauen, deren Ehrenrettung neuerdings eine galante deutsche Geschichtskritik versucht hat. Eine solche Vision findet sich in der düstern Gedankensymphonie, welche den Titel führt: „Ce que dit la bouche d'ombre." Der Dichter sieht aus jedem dieser Scheusale im Tode das Ungeheuer herausschlüpfen, das es beseelte. Wenn Delila in das Grab sinkt, kriecht eine Natter aus den Falten des Leichentuchs hervor und nimmt die falsche Seele mit sich fort; Phryne stirbt, eine Kröte springt aus dem Grabe. Dieser Skorpion in der Mitte eines schlummernden Steins ist Klytämnestra in den Armen ihres

Aegisthus; aus dem Grabe des Anytus wächst eine Schierlingspflanze; die Feuerzange, die in der Schreckensglut sich röthet, ist aus den Seelen Alba's und Philipp's II. gebildet. Zoilus erscheint als Stechpalme, Genelon als Brennessel, und nach einem langen Register von Metamorphosen, in welchem die Räuber Macbeth, Ezzelin, Richard III., Carrier, Ludovico Sforza so wenig fehlen wie Messalina oder die schreckliche Isabeau, wird der Dichter erhaben-cynisch, wenn er verkündet, wie Xerxes in ein Excrement, Karl IX. in ein Aas verwandelt ist, und wie des Judas schwarze Seele sich immer erneut im Auswurf der Menschen!

Wir könnten aus den „Contemplations" noch mehr derartige Proben geschichtlicher Gruppirungen bei dantesker oder biblisch-visionärer Beleuchtung herausheben; doch genügen diese Beispiele, um nachzuweisen, wie Victor Hugo seine Reflexionen mit historischen Mustern durchwirkt und dabei aus dem großen Stil oft ins Bunte und Geschmacklose fällt. Wenn indeß in den „Contemplations" diese Darstellungsweise dem Grundcharakter reflectirender Dichtung nicht widerspricht, sondern durch Perspectiven in die Geschichtsferne das Gemälde hebt, so muß man sie dagegen in den „Chansons des rues et des bois" als eine Manier empfinden, welche dem einfachen, ernsten oder heitern Liede die bleiche Farbe der Reflexion in ungehöriger Weise ankränkelt und einen fremdartig bizarren Eindruck hervorruft. Diese aneinanderhängenden berühmten und unberühmten Namen baumeln dem Chanson aus der Tasche wie eine Rococoberloque mit seltsamen Miniaturmasken und Charakterköpfchen. Die heitere Laune kann sich nicht des Augenblicks freuen; sie hat viel zu thun, um sich zu orientiren, um das Gedächtniß zu Hülfe zu rufen, um alle diese Nippsächelchen zurechtzulegen und zu ordnen. In der That gleicht der Humor Victor Hugo's in diesen „Chansons" oft einem nickenden Pagödchen auf einem Nipptisch, unter kleinen nackten

Porzellangöttinnen und Muschelgrotten en miniature mit Moosschmuck.

Die Naturschilderungen mit mythologischem Bilderschmuck führen uns augenblicklich aus der freien Natur in einen Rococopark. In „Meudon" empfindet der Dichter alles, was der verborgene große Pan an Ironie verknüpfen kann mit dem düstern Gehölz, wo Psyche träumt. In demselben Gedicht athmen wir den Baum, die Wiese, die Blume und „Venus" ein, und auch das heitere Auge Jehovah's spielt eine Rolle an einer Stelle, wo man dies am wenigsten erwarten sollte, wo der Schmetterling das Veilchen überlistet und dann davonfliegt. Das Gedicht „Le poëte bat aux champs" verherrlicht die Idylle, die im modernen Frankreich nicht minder schön ist als im alten Griechenland. Dieser Gedanke, der in dem einen Vers: „Jede Weinrebe hat ihren Anakreon", sich mit genugsamer Schärfe ausprägt, wird müde gehetzt durch eine Reihe parallel gehender Bilder, deren gelehrter Aplomb sich bleiern an die Schwingen der leichtgeflügelten Laune hängt. Die Blumen sind zu Sèvres so frisch wie auf dem Hybla; der Abend ist nicht röther zu Banduſium wie zu Montfermeil; die Morgenröthe von Ivry strahlt von demselben Schimmer wie die von Athen. Toinon, die sich am Ufer badet, hat ein reicheres Haar als Kallirrhoë im großen Tempel von Abydos. Ihr Bürger, macht Brüderschaft mit den gehörnten Satyrn; ihr Freunde, das Mieder der Dionysia ist den Gürtel der Venus werth!

Und so mit Grazie in infinitum! Wer empfindet hier nicht den ganzen Eindruck der rococotändelnden Madrigale, der gepuderten Nuditäten! Oft führt uns der Dichter geradezu in ein geschichtliches Curiositätencabinet, wo er die absonderlichsten Figuren und Gruppen in Spiritus aufbewahrt.

Eine noch buntere Schabracke legt er seinen Pegasus auf in dem Gedicht „Genio libri", in welchem er seine Poesie ermuthigt, die Stile zu vermischen, den Päan und das Agnus

zu vereinigen, die ars poëtica bis in den Grund aufzurühren, Laharpe, diesen Kalkuttahahn, und Boileau in ihren Sanhedrins aufzustören. Da schwirrt's und flirrt's von Dianen, Minerven, Davids und Actäons, Rheas und Evas, Junos, Aspasias und Ninons. Einen ähnlichen mythologisch-literarhistorischen Cursus machen wir in dem zweiten Liede des Gedichts „Ordre du jour de Floréal" durch, welches beginnt mit Orpheus in den Gehölzen des Cayster, mit der thebanischen Sibylle Phtas und über Aeschylos, Plinius, Plautus, Molière, Dante, André Chénier und Shakspeare seine Gedankengänge verfolgt. Ja der Dichter muntert uns an einer andern Stelle sogar auf, in den Apfel der Idylle zu beißen, in welchem man noch die Zähne von Moschus sieht.

Diese Art der Illustration macht die Victor Hugo'schen Eklogen zu gelehrt ausstaffirten Schäferspielen von Trianon und läßt den Revolutionär der Sprache und Dichtkunst als rückfällig erscheinen in das überwundene siècle de Louis XIV.

Wir haben uns den Dichter aus seinem Stil und seiner Darstellungsweise construirt. Folgen wir ihm jetzt in die Welt seiner Gedanken und Empfindungen, gehen wir seinen lyrischen Strömungen und Ergüssen nach bis zu den geistigen Quellen, aus denen sie fließen!

Victor Hugo ist wie Lord Byron ein wahrhaft moderner Dichter; er dichtet aus dem Geiste des Jahrhunderts heraus. Die classische Mythologie gibt ihm einen oft geschmacklos prunkenden Schmuck; aber was er damit schmückt, sind Gestalten und Gedanken der Neuzeit. Das Mittelalter hat für den Romantiker einen bestechenden Zauber. Wie genau er das Costüm desselben studirt, hat er in seinem Roman „Notre-Dame de Paris" hinlänglich bewiesen; seine „Légende des siècles", welche, als die Chronik aller Zeiten der Menschheit, auch das Mittelalter darzustellen hat, behandelt diese Weltepoche mit unleugbarer Vorliebe und enthält eine Fülle ritterthümlicher Romantik. Victor Hugo's Stilvirtuosität befähigt

ihn zur Aneignung von Archaismen, welche dem Stil ein historisch treues Gepräge geben, ihn gleichsam turnierfähig machen, ihm den Harnisch umschnallen, Schild und Lanze in die Hand drücken. Bald plaudert er wie ein schlichter Chronikenschreiber, wie Gregor von Tours, bald erscheint er als ein Troubadour, wie Bernard de Ventadour oder Peire Vidal, und singt zur Zither ritterliche Minnegesänge; bald ergeht er sich in bunten Abenteuern wie die Artusritter oder versenkt sich mit den Rittern des Heiligen Graal in die christliche Mystik oder schwebt in freien Phantasieflügen, wie Meister Ariosto, über der bunten Welt, die ihm in einen heitern Traum zerrinnt. Es gibt kaum einen Ton dieser Poesie des Mittelalters, den Victor Hugo nicht angeschlagen, doch immer nur als der Chronikenschreiber der Weltgeschichte, als der philosophische Epiker, der große Epochen in Fresken an die Wand malt. Die Miniaturmalerei mittelalterlicher Balladen, die so beliebt ist in Deutschland und in England, diese selbstgenügsame Bildnerei, die das Volksthümliche im Alterthümlichen sucht, liegt ihm ferner. Es befinden sich unter seinen Balladen nur wenige, welche diesen Ton anschlagen. Daß er ihn zu beherrschen weiß, zeigt besonders sein schon erwähntes Gedicht „Le pas d'armes du roi Jean".

Im übrigen ist Victor Hugo ein Dichter der Neuzeit, die er als eine Zeit der Dämmerung erfaßt, in welcher Licht und Schatten miteinander kämpfen; das Licht aber, das mehr oder minder glänzend uns aus seinen Schöpfungen entgegenstrahlt, ist das Licht der Humanität. Mildes Erbarmen mit den Leiden der Menschheit und den Zuständen der Gesellschaft, Haß gegen die Tyrannei jeder Art, rüstiger Kampf für geistige Freiheit, jene Religiosität, welche das Einzelgeschick mit dem Universum, mit dem kosmischen Weltzusammenhang wie mit dem Entwickelungsgang der Menschheit zu vermitteln sucht, charakterisiren seine Dichtungen in hervorstechender Weise. Sie haben alle einen reformatorischen und prophetischen Zug,

ohne diesen gibt es in der Neuzeit keine dichterische Größe. Durch diesen Zug wie durch sein Humanitätsideal ist Victor Hugo ein Geistesverwandter unserer großen Classiker, wenn er auch gegen deren festgegründete Weltanschauung durch seinen modernen Skepticismus und die prickelnde Unruhe seiner Reflexionen absticht.

Daß ein moderner Dichter die politische Lyrik pflegt, ist selbstverständlich. Das Staatsideal ist seit der Französischen Revolution wieder in den Vordergrund des Ideenkreises getreten, der die Geister der europäischen Menschheit erfüllt. Eine Poesie, die sich dagegen absperren wollte, würde sich nur selbst ein Armuthszeugniß ausstellen. Die deutsche Romantik, in deren mondbeglänzte Zaubernacht die taghelle Begeisterung für die bewegenden Weltmächte der Gegenwart nicht hineinpaßte, hat sich durch diese Quarantäne gegen den Zeitgeist zu einer geistigen Ohnmacht verdammt, welche ihr nur noch ein literargeschichtliches Scheinleben sichert. Anders der französische Romanticismus in seinen Hauptvertretern. Seine Opposition ging gegen das zeitfremde classische Ideal. Er entlehnte seine Form den Mustern der nichtromanischen Nationen; sein Inhalt war der moderne Gedanke.

Victor Hugo hatte bereits in seinen ersten Versuchen die politische Lyrik gepflegt. In seinem achtzehnten Jahre ernannte ihn die Académie des jeux floraux zu Toulouse zum Maître des jeux floraux (1820) und krönte drei Oden: „La statue de Henri IV", „Les vierges de Verdun" und „Moïse au bord du Nil". Zwei dieser Oden verherrlichen Helden und Thaten der neuern Geschichte; die eine ist eine Huldigung, dem größten der Bourbons dargebracht. Der Zögling Châteaubriand's, das „enfant sublime", wie der Legitimist den jungen Dichter taufte, verbrannte darauf seinen ganzen poetischen Weihrauch an den Altären der damals in Frankreich herrschenden Bourbons. Man kann aus seinen Oden eine Geschichte der Restaurationsepoche in Frankreich zusammenstellen, so matt und

unerquicklich auch diese Epoche sein mag. Der Stil ist durchaus eine Nachahmung Châteaubriand's, selbst das Wasser aus dem Jordan braucht der Dichter für seine poetischen Taufen. Das Oel, mit dem er seine Könige salbt, ist aus der alten Ampulla von Rheims und enthält keinen „demokratischen Tropfen". Im Gegentheil, die Revolution erscheint als eine „hydre infernale". Der dumpfe Schrei des „tigre populaire" mischt sich in die heitere Harmonie der Königsfeste. Die Freiheit erscheint nur als die erhabene Schwester der Könige, Gottes heilige Tochter, doch die Freiheit der Revolution als ein monstre immense, mit Harpyenkrallen und den tausend Armen Aegäon's, welches die Gesetze Spartas mit Sodoms Festen vermischt. Dagegen wird die Vendée poetisch verherrlicht, wie Ludwig XVII., dem verstorbenen Ludwig XVIII. eine in das Grabgeläute von Saint-Denis hineintönende Nänie gewidmet, als dem Könige, der so groß war in seinen Leiden, der das Siegel der Schmerzen trug, und zur heiligen Salbung Karl's X. wird eine ganze Reihe von Königen herbeibeschworen, von Chlodwig und Karl dem Großen bis zu Franz I., bis zur Märtyrergestalt des auf dem Schaffot geopferten Monarchen — eine ominöse und keinesfalls taktvolle Beschwörung! Erwies sich doch diese Krone, auf welcher der Ruhm von sechzig Königen lastet, als zu schwer für das Haupt des feierlich gesalbten Monarchen. Es war zum letzten mal, daß der Altar von Rheims die Oriflamme von Frankreich sah, „wiedergefunden vor den Mauern von Cadix". Und dieser unheilvolle spanische Feldzug des Herzogs von Angoulême gegen die Constitutionellen der Iberischen Halbinsel, diese allerdings einzige Kriegsthat der französischen Restaurationsepoche, begeistert den Dichter zu einer Siegeshymne, welche für uns nicht mehr erhaben, sondern mit ihren pomphaften Klängen lächerlich klingt. Die neuen Decius werden verspottet, welche im Staube liegend die „heiligen Knie" desjenigen umfassen, der den Blitz der Bourbons in seiner Hand hält. Die Castilier sollen Feste be-

reiten von den Mauern von Saragossa bis zu den Gefilden von Almonicad, sie sollen Bayard und den Cid besingen und das alte Escurial soll dem alten Louvre antworten! Eine ähnliche Kriegserklärung wird in der Ode, welche die Geburt des Herzogs von Bordeaux besingt, dem rebellischen Parthenope, dem aufrührerischen Messina zugeschleudert, indem der Dichter die Mutter des Herzogs, die Herzogin von Berri, bekanntlich eine sicilische Prinzessin, auffordert, in Frankreich zu bleiben und nicht in ihr Heimatland zurückzukehren, auf welches die beiden Vulkane, die schlummernden Riesen, ihren glühenden Zorn ausschütten sollten. Die Führer der neapolitanischen Bewegungspartei werden dabei als hochmüthige Sklaven, als die „Helden eines Tags" bezeichnet. Und nicht genug mit dieser Ode auf die Geburt des zukunftsvollen Prinzen. Der Dichter feiert auch noch seine Taufe im visionären Stil, mit legendenhaft-allegorischer Glorie. Da schmiegt sich der königliche Löwe in das Joch des göttlichen Lamms, der Vater, umgeben von Gestirnen, neigt sich, von Windesflügeln getragen, herab zu dem schwachen Kindlein; der Heilige Geist schüttet sein Feuer über ihn aus. Die mildstrahlende Marie, in seligen Gebeten, führt die himmlischen Jungfrauen zu ihrem alten doppelthürmigen Tempel. Alle heiligen Scharen folgen ihrem Triumphwagen, die Liebe schreitet ihm voraus, hell flammt der Glaube und die Hoffnung setzt sich zu dem demüthigen Kindlein.

Wo sind die Farben dieser visionären Schönmalerei, dieser legitimistischen Glorie geblieben? Wo die himmlischen Jungfrauen, und die Hoffnung, die an der Wiege des Kindleins saß? Ja, was für die Prophezeiung am bedenklichsten — der Prophet selbst weilt längst nicht mehr unter den Henriquinquisten und hat die royalistischen Lilien seiner Jugend längst mit einem andern Zeichen vertauscht.

In der That konnte der Liliensänger der jeux floraux wol auf akademische Preise rechnen, doch nicht auf volksthümliche

Anerkennung. Nicht die sechzig Könige aus den Gräbern von Saint-Denis waren damals populär in Frankreich. Es gab nur Einen volksthümlichen König — das war Béranger's „Roi d'Yvetot". Gleichzeitig aber gewann, gegenüber einer schwächlichen Regierung, deren Siege ebenso viele Niederlagen für den Geist waren, durch welchen Frankreich neuerdings eine weltgeschichtliche Rolle gespielt, der Napoleonismus eine neue Bedeutung. Béranger, früher kein Schmeichler des Machthabers, stimmte seine Lyra zum Preise des untergegangenen Gestirns. Es war Victor Hugo's erste Ketzerei, daß er neben den herrschenden Bourbons auch dem großen Kriegsmeister und Welteroberer poetische Blumen auf das Grab streute, anfangs zaghaft, schüchtern und mit mancherlei Clauseln, dann immer kühner, machtvoller, dithyrambischer.

Châteaubriand war 1824 in das Lager der Opposition übergetreten, nachdem er sich mit Villèle entzweit hatte und aus seinem Ministerium ausgeschieden war. Das ganze junge romantische Frankreich stand hinter dem gefeierten Meister. Auch Victor Hugo, obgleich von den Bourbons ausgezeichnet und im Besitze einer Pension, die ihm Ludwig XVIII. 1822 bewilligt hatte, nahm von jetzt ab eine leichte, wenn auch noch halbverschleierte oppositionelle Wendung gegen den Thron der Bourbons. Er widmete dem aus dem Ministerium scheidenden Gönner eine Ode, in welcher er ihn einen Freund der Könige nennt, nicht in den Tagen des Ruhms und der Macht, sondern in den Zeiten des Schiffbruchs derselben, auf dem Schaffot, und ihn fragt, was er überhaupt an einem Hofe zu suchen habe?

Mit dieser Wendung des Dichters zur Opposition hängt es zusammen, daß der Cultus Napoleon's sich immer glänzender entpuppt. Es ist in der That nicht ohne Interesse zu verfolgen, wie von Gedicht zu Gedicht die Begeisterung für den „großen Adler" zunimmt. Als Sohn eines in den Napoleonischen Schlachten bewährten Kriegers und Generals knüpfte

den Dichter ein Band der Pietät an die Kaiserzeit. Er konnte keine Ode an seinen Vater dichten, ohne des unsterblichen Führers zu gedenken, welcher Könige an seinen Siegeswagen spannte. Doch in der ersten Ode an Bonaparte (1822) erscheint der Kriegsfürst noch als ein Despot, als ein düsterer Vulkan, wie ihn oft das grollende Meer, das die fruchtbare Ebene verzehrt, aus seinem Schoße aufsteigen läßt; königliches Blut befleckt seinen usurpatorischen Purpur; er ist ein übermüthiger Tyrann, dessen Scepter ein Schwert, dessen Thron ein Kriegszelt, dessen ganze Regierung ein Kampf war, der seinen Weg nahm durch den Ruhm und durch das Verbrechen, um bei dem Unglück anzukommen, als einer der falschen Götter, welche ihr Jahrhundert vergöttert, während die Zukunft ihre Macht haßt.

Wenn der Dichter im Jahre 1827 die Vendômesäule feiert, da erscheint das Bild Napoleon's schon in lauter Licht und Glorie, die Anklagen der Tyrannei und des Verbrechens sind verstummt. Der Haß des Dichters wendet sich gegen die Fremden — namentlich gegen den österreichischen Doppelaar. Das Kaiserthum hat ein Erbe hinterlassen, nach welchem der Feind vergebens die schwache Hand ausstreckt, um es unsern alten Generalen streitig zu machen; denn das Reich Alexander's und die Waffen Achill's gehören nur den Helden. Noch aber sucht der Dichter die vermittelnde Wendung, daß die Bourbons die Napoleonische Siegessäule vertheidigen und daß ihre vier Adler im Schatten der weißen Fahne ruhen. Wird Frankreich beleidigt, so greift alles zu den Waffen und die Vendée wird ihr Schwert schärfen an dem Stein von Waterloo. Die Phantasie des Dichters ist zwar nicht verlegen um Bilder, in denen die Symbole der Kaiserzeit und der Restauration friedlich in Eins verschmelzen; doch der Pensionär der Bourbons suchte vergebens das Empfinden des französischen Volks und vielleicht auch sein eigenes mit dieser keineswegs prästabilirten Harmonie der geschichtlichen Gegensätze in Einklang zu bringen.

Unter den formvollendeten „Orientales“ befindet sich ein Gedicht von 1827, welches ebenfalls Napoleon unter der Ueberschrift „Lui“ verherrlicht. Hier erscheint der Kaiser als der Riese, dessen Bild unaufhörlich die Phantasie des Dichters beschäftigt und seinem Geist den schöpferischen Odem einhaucht, als die Sonne, deren Memnon der Dichter ist.

Tu domines notre âge; ange ou démon, qu'importe!

ruft der Poet aus. Napoleon ist der Unvermeidliche, den selbst der fliehende Blick immer wiederfindet, gleich dem Vesuv, den der Fremde überall erblickt, in Neapel, in Portici, in Pästum und Pozzuoli, auf Ischia wie Pompeji, von der Höhe der Vorgebirge, vom Strande der blühenden Halbinseln, als einen schwarzen Riesen, der am Horizonte dampft! Inzwischen gerieth der Dichter selbst in Conflict mit der ängstlichen Polizeiwirthschaft der Bourbons; denn das Ministerium verbot die Aufführung seines Dramas „Marion Delorme“, und dieser ihn persönlich treffende Beweis von der engherzigen Richtung des herrschenden Régime lockerte die Bande, die zwischen dem Dichter und der von ihm gefeierten Dynastie bestanden, in solcher Weise, daß Victor Hugo's Leier sich zum Preis der Julitage zu stimmen vermochte. In jenem Lied „À la jeune France“, das er im August 1830 dichtete, tönen Klänge, die man bis dahin vergebens in den Oden des jugendlichen Sängers gesucht hätte. Da hört man von „Lauriers civiques“, von „Trois de ces beaux soleils, qui brûlent les bastilles“, von den „Derniers rois d'une fatale raçe“, von den „Lâches conseillers de bassesse et d'audace“ — es sind die Losungsworte der Revolution, welche der Dichter den verjagten Königen nachruft. Er kann das siegreiche Volk nicht glänzender feiern, als wenn er diese Söhne des Volks die Abkömmlinge des Napoleonischen Heldengeschlechts, die Söhne von Riesen nennt. Doch ein Theil des Gedichts ist mehr Elegie als Dithyrambus; er ist dem verbannten Herrschergeschlecht geweiht; er besingt die Dornenkrone, welche das Unglück auf weiße Haare setzt:

Der einen Herrschaft folgt das Morgenroth der andern,
Doch meine Dichtung wird noch lang in Trauer wandern
Von Helena nach Saint-Denis!

Und daß diese Wendung dem Poeten nicht blos durch seine Antecedentien abgenöthigt wurde, daß sie wirklich aus seinem Herzen kam, das beweist das schöne Gedicht in „Les voix intérieures": „Sunt lacrymae rerum", ein Gedicht, welches der Dichter wie eine duftige weiße Rose auf das Grab des dahingeschiedenen Königs von Frankreich zu den welken Lilien der Bourbons streut:

Vergessen kann mein Sang
Der Sonne Aufgang oft, nie ihren Untergang.
Ich, den einst Karl in Rheims als seinen Gast empfangen,
Ich, der sein Leid beklagt, gerügt, was er begangen,
Ich werde nicht am Sarg gefall'ner Größe schweigen,
Ich will ins Grab, in dem er ruht, herniedersteigen,
Ich häng' im nächtigen Gewölb die Lampe auf,
Und laß' ums düstre Los den Thränen freien Lauf,
Und sei die Zeit gewöhnt an sträfliches Vergessen —
Im Dunkel liest mein Vers ihm fromme Seelenmessen!

Nach der Julirevolution konnte die Begeisterung für Napoleon frei und ungehemmt die Schwingen regen. Eine neue Ode an die Siegessäule vom October 1830 schließt mit dem Wunsch, den die Julidynastie später erfüllen sollte, daß die Asche des großen Kaisers in dem gärenden und schäumenden Paris in der Mitte seines Volks ruhen möchte. Doch weder die junge Poesie noch die junge Freiheit, welche der Dichter an dem Sarg des Kaisers beschwört, waren im Geschmack des Corsen. In einem andern Gedicht: „Le retour de l'empereur", nimmt der Dichter einen mächtigen Aufschwung, um in visionärer Hymne die Rückkehr des Kaisers zu feiern, der wie Barbarossa in seinem Stuhl von Stein schlummert, heilig wie Karl der Große und groß wie Cäsar. Selbst der Adler mit dem rothen Schnabel fehlt nicht und die Bienen, welche im

Sonnenschein auf dem kaiserlichen Mantel schwirren. Das Register der hundert Siege konnten Méry und Barthélemy und andere imperialistische Dichter nicht sorgfältiger zusammentragen als Victor Hugo. Das neugeborene Frankreich, das Haupt der Nationen, die Zufluchtstätte des Gedankens, die Mutter der Revolutionen nimmt eine drohende Stellung ein gegenüber den Fremden, die es beschimpfen wollen. Napoleon ist Held, Fürst, Genius, Kaiser, Märtyrer, welcher der Welt sein Bild einmeißeln wollte, wie Alexander das seinige dem Berge Athos, der mit Jehovah rang, während Jakob nur mit einem Engel kämpfte. Das Gedicht schließt mit einer heftigen Diatribe gegen den Löwen von Waterloo, wie sie der Verfasser der „Idées Napoléoniennes", deren Losungswort „Rache für Waterloo!" ist, nicht glühender hätte schreiben können.

Eine Erinnerung, wie der siebenjährige Knabe im Panthéon Napoleon erblickte, enthält das Gedicht „Souvenir d'enfance" in „Les feuilles d'automne" (1831). Auch in den folgenden Sammlungen, die Victor Hugo herausgab, geht die Spur des Kaisers nicht verloren. In „Les chants du crépuscule" (1835) finden wir eine Elegie auf den Herzog von Reichstadt, Napoleon II., die weich austönt mit der Klage um die Vergänglichkeit irdischer Größe, wie alles verschlungen wird von der ewigen Nacht — die kahle Stirn und das blonde Haupt, der große wie der kleine Napoleon. Dieselbe Flut begräbt und vergißt den Leviathan wie den Alcyon. Einen gleich elegischen Charakter athmet das Gedicht „À l'arc de triomphe" in „Les voix intérieures" (1837), ein prophetischer Hinausblick in die ferne Zukunft, wo von Paris nur dieser Triumphbogen als letzter Trümmerrest übriggeblieben sein wird.

Ohne Frage hat auch Victor Hugo in seinen Gedichten reichlich die Saat ausgestreut, aus der das zweite Kaiserthum hervorging — die Begeisterung, die Bewunderung für das erste. Das Julikönigthum, das prosaische Bürgerkönigthum mit seinem Regenschirm, einem Entoutcas gegen die Sonne

des Ruhms und gegen alle Unbilden der politischen Witterung, ist von Victor Hugo nicht gefeiert worden, obgleich er demselben seine französische Pairswürde und andere Auszeichnungen verdankte — auch die Revolution von 1848 nicht, welche den Dichter im Palais Bourbon auf den Bänken der Montagnards fand. Während der Kaisersänger wie den ersten auch noch den zweiten Napoleon verherrlicht hatte, trat er dem dritten mit glühendem Haß entgegen, obwol der Prinz-Präsident eine Zeit lang die Absicht hatte, den großen Dichter zum Cultusminister zu machen. Wie der Legitimist Imperialist, so war der Imperialist jetzt ein Revolutionär geworden, der das Volk der Vorstädte auf die Barrikaden rief gegen die Vergewaltigung des Zweiten December, und dann vor dem Zorn des siegreichen Cäsaren auf die Insel Guernsey flüchtete, wohin er, wie der römische Dichter nach Tomi, illius tristissimae noctis imago, das Bild der Schreckenstage mit hinübernahm. Die kaiserlichen Bienen, die er zeitlebens in seinem Bienenstock gepflegt, hatten jetzt ihren Stachel gegen ihn gekehrt. Er schleuderte dem Sieger sein Pamphlet „Napoléon le petit" zu, zugleich eine Rechtfertigung der Inconsequenz, daß der Sänger des alten Kaiserthums sich von dem aufsteigenden Gestirn des neuen abwendete. Denn wer wollte vom Dichter verlangen, daß er das Kleine besinge!

Als Redner des Palais Bourbon, als Barrikadenprediger in den Decembertagen war Victor Hugo selbst eine politische Illustration geworden — mußte da nicht seine Poesie, auftauchend aus dem Strom der großen Bewegungen, den Hauch politischer Frische athmen? Man durfte von dem Sänger von Guernsey erwarten, daß der Fehdebrief, den er in „Napoléon le petit" dem Imperator zugeschleudert, in juvenalisch zürnenden Versen seine Fortsetzung finden, daß er das Miniaturbild des „kleinen Cäsars" in zornathmenden Rhythmen an den Ehrensäulen und Triumphbogen des großen zerschmettern werde, daß die Erinnerungen an die begeisterten Tage der Republik

auch die poetischen Segel seiner von den englischen Inseln heimwärts steuernden Dichtungen schwellen würden. Doch sei es nun, daß die unmittelbare politische Praxis den dichterischen Aufschwung lähmt, sei es, daß die Phantasie des Poeten sich allmählich den nächstliegenden Ereignissen abgewendet hat, oder daß er sich für seine stillern Klänge nicht den französischen Markt verderben wollte — die neuen Sammlungen: „Les contemplations" und „Les chansons des rues et des bois", enthalten keine Anklänge an die Ereignisse der jüngsten Zeitgeschichte, keine politischen Droh- und Brandbriefe. Die Insel Guernsey schien sich dem Dichter in ein Patmos zu verwandeln, wo die Friedenstaube über ihm schwebte mit apokalyptischen Offenbarungen!

Nur ein Gedicht in den „Contemplations" hat eine durchaus politische Färbung, ja es soll, nach den Absichten des Dichters, uns den Schlüssel für seine ganze Lyrik geben. Die Wendungen, welche Victor Hugo in Bezug auf seinen Parteistandpunkt durchgemacht, waren allerdings so auffallend, daß er das Bedürfniß einer poetischen Rechtfertigung fühlte. Er versuchte dieselbe in einer bereits 1846 gedichteten Epistel an einen Marquis, der ihm damals seinen Abfall zum Jakobinismus zum Vorwurf machte. Der Marquis, ein alter Freund des Hauses und der Mutter des Dichters, hatte den Knaben oft auf seinen Schos genommen und ihn, außer mit Bonbons, mit allerlei Dithyramben zum Preise des Königs und der Emigranten von Koblenz, aber auch mit Geschichten von Werwölfen, bestraften Völkern, Jakobinern gefüttert:

> Die ich sammt den Bonbons vergnügt verschlungen habe,
> Als ich ein Royalist noch war und kleiner Knabe.

Die Bilder der Kindheit gewinnen einen poetischen Hauch durch die Pietät, mit welcher der Dichter seiner Mutter gedenkt — es spannt sich gleichsam ein Familienrahmen in Rococo um diese Erinnerungen. Die Gestalt des Marquis tritt

lebendig vor uns hin. Ein gepuderter Vertreter des ancien régime, nicht ohne Geist, Stallmeister der Marie Antoinette, Emigrant, haßte er Rousseau, aber liebte Voltaire; Pigault-Lebrun sagte seinem strengen Geschmack zu, doch Diderot war des Schandpfahls würdig. Ja er war nicht ohne liberalen Anhauch, er hatte wie die Montmorency und Noailles „querelles d'amour" mit dem Königthum und applaudirte sogar anfangs einem Lafayette. Die Revolution verstand er anfangs nicht; er lachte über dieselbe, hielt alles für eine harmlose Emeute und ließ sich auf ein Charadenspiel mit der riesigen Sphinx ein. Dann hatte der Emigrant den Knaben aus dem Gesicht verloren, lange, lange Jahre. Da erscheint er eines Tages wieder bei ihm, als Victor Hugo längst in das Lager der Freiheitspartei übergegangen war, macht ihm die heftigsten Vorwürfe, nennt ihn einen Apostaten, einen Jakobiner, ein Ungeheuer und fragt ihn, wie er so weit gekommen sei, was er getrieben habe! Der Dichter antwortet: „J'ai grandi." In diesem Lakonismus liegt seine Rechtfertigung. Er war in Kreisen aufgewachsen, die außerhalb der alten Sitte und des alten Glaubens nichts sehen als die Hölle, als Sodom und Gomorrha. Ein Vogel, in der Vergangenheit wie in einem Netz gefangen, mußte er seine Flügel im Käfig wachsen lassen, ehe er hinaus entfliehen konnte in den grünen Wald.

Es ist das Recht der freien Entwickelung, welches der Dichter hier geltend macht. Wer darf Wandlungen tadeln, die sich innerlich vollziehen, wenn der Geist heranreift durch den freien Einblick in Natur und Geschichte und sich losfagt von dem Zauber, den die Erinnerungen seiner Kindheit und Jugend auf ihn ausüben? Und die Geschichte lehrte den Dichter, daß es die Könige sind, welche die Revolutionen gemacht haben, er bekennt sich als Jakobiner, als einen Gegner des Royalismus, den er „einen alten Rheumatismus in den unbeweglichen Gelenken" seines Freundes nennt; er hat seit zwanzig Jahren nur Einen Gedanken, der Sache der Menschheit zu dienen; er tritt

auf als der Anwalt der Schwachen, der Elenden, der Verdammten. Die ganze Epistel ist vom Hauch echter Humanität durchdrungen und enthält Stellen von großer Energie des Ausdrucks. Kann man das ancien régime besser schildern als mit den Worten:

Quand le harem est prince et l'échafaud ministre,

und die Revolution schlagender als in dem Vers:

Luther brise le pape et Mirabeau le roi!

Fein ist auch die Bemerkung, daß es ein doppeltes Renegatenthum gibt: man kann von dem Irrthum, man kann von der Wahrheit abfallen. Nur die letztere, wenn man sie um Gold und Macht verräth, verfolgt uns wie ein Gespenst, wie eine Eumenide. Auch ein anderes kürzeres Gedicht widmet Victor Hugo seiner Vertheidigung gegen die Anschuldigung des Apostatenthums:

Pour l'erreur, éclairer, c'est apostasier.

Anytus schrie: „Tod dem Apostaten Sokrates!" Kaiphas rief aus: „Tod dem Renegaten Jesus!" Den Galilei nennt der Dichter einen „apostat à la terre immobile" und beklagt sich schwer über den Undank, der in dieser Anklage liegt, wenn man der Menschheit sein Denken und Mühen, seinen Schweiß, seinen Schlummer, der Augen Glanz geopfert hat, und selbst vor keinem Märtyrerthum zurückgebebt ist!

Es sind dies sich wiederholende Klagen in den Tristien des Ovid von Guernsey! Doch auch die Leiden des Exils finden oft einen wehmüthig-elegischen Ausdruck, wie in dem Gedicht: „À vous qui êtes là", wo die nebelige Meereseinsamkeit der Insel mit düstern Farben geschildert und warmer Dank den Theuern gezollt wird, die ihm in diese „Thebais" folgten; er dankt dem jungen Dichter, der sein nicht vergessen hat und ihm ein Werk widmet; dem Kritiker, Jules Janin, der seiner mit

wärmer Anerkennung denkt, der aus den Steinen, womit man den Verbannten gesteinigt hat, ihm einen Altar des Lichts erbaut. Doch nirgends eine Anklage des Cäsar, nirgends eine Erinnerung an die Decembertage — die Verbannung wird wie ein Verhängniß hingenommen und kein Sterblicher dafür zur Rechenschaft gezogen.

Auch in „Les chansons des rues et des bois", in welchen ein Abschnitt das einst an allen Straßenecken von Paris prangende Motto der Februarrevolution trägt: „Liberté, Égalité, Fraternité", fehlt es an allen unmittelbaren Beziehungen auf das persönliche Geschick des Dichters. Auch hier zerfließt die Lyrik des Dichters ins Allgemeine — barocke Allegorien, wie „Le grand siècle", „La méridienne du lion", wechseln mit weltgeschichtlichen Phantasien, wie „L'ascension humaine", deren Gedankenentwurf im Freskenstil gehalten ist, zu dem aber die bunte Pastellmalerei dieser kurzathmigen Chansonstrophen nicht passen will. Am bedeutendsten erscheint das erste Gedicht, welches mit ebenso scharfer wie graziöser Satire die Cabinetskriege und den Völkerhaß geißelt. Da stürzen sie bei dem Blitze der Kanonen in den Kampf:

Und das für Prinzlichkeiten,
Die, wenn ihr kaum begraben
Vermodert, Höflichkeiten
Nur füreinander haben.

In dem zweiten Gedicht: „Le vrai dans le vin", hält der betrunkene Jean Sevère ein humoristische Rede über dasselbe Thema:

Und jedem der beiden Prinzen
(Deshalb ist der Teufel los)
Sind zu klein die eignen Provinzen
Und die des Nachbars zu groß.

Die Völker sind zufrieden;
Winkt ihnen, daß Gott erbarm',
Doch ein Dom der Invaliden
Mit seinem verstümmelten Schwarm.

Jean Sévère macht einen Vorschlag zur Güte: statt der beiden Heere sollen sich die beiden Generale schlagen. Das würde den Pulverdampf vermindern, aber die Helden größer machen! In diesen Chansons parodirt der Dichter die kriegerische Begeisterung seiner Jugend, oder der Einsiedler von Guernsey ist skeptisch geworden gegen den Ruhm, dessen Säulen und Triumphbogen er einst mit seinen poetischen Inschriften bedeckt hatte.

Ohne Frage gehört Victor Hugo zu den bedeutendsten politischen Lyrikern des Jahrhunderts. Schwung, Begeisterung, Größe der Anschauungen und geschichtlichen Parallelen, ein oft machtvoller Lapidarstil dichterischen Ausdrucks stempeln diese Gedichte zu den hervorragendsten in ihrer Art. Der Einfluß derselben auf die deutsche politische Lyrik, namentlich auf Freiligrath und Herwegh, war ein unverkennbarer. Freilich konnte der Dichter weder für einen Cato noch einen Carnot gelten, seine Lyrik hielt nicht Farbe, was die Parteischattirungen betrifft; doch er wechselte die Farbe nur mit Frankreich selbst, das so viele Fahnen und Losungen in diesem Jahrhundert escamotirt hat, und blieb seit seinem Hymnus auf die Julirevolution der Sache der politischen Freiheit treu. Ein phantasievoll beweglicher Sohn des Jahrhunderts, wußte er in jedem Lager die Helden zu ehren und zu feiern — das Credo der Humanität griff hinüber über das Dogma der Partei.

Diese Humanität ist nun in Wahrheit seine begeisternde Muse, welche auch die Poesie des Lebens gleichsam mit leuchtenden Fingern berührte und adelte. Neben der politischen Lyrik ist es die sociale, die er vorzugsweise pflegt und die seine ganze dichterische Thätigkeit durchdringt. Diese Mission betont er am häufigsten und mit dem größten Selbstbewußtsein; er ist ein poetischer Bergprediger der classes les plus pauvres et les plus nombreuses; er sucht die Ausgestoßenen der Gesellschaft auf; er macht Bediente, Narren und Buhlerinnen zu Helden seiner Dramen, Galerensträflinge zu Helden

seiner Romane. Die Form, in welche er diese socialistischen Tendenzen kleidet, ist bisweilen die poetisch gefärbte Reflexion, noch häufiger aber das gesellschaftliche Genrebild. Durch dasselbe kommt ein realistischer Zug in Victor Hugo's Poesie. Er weiß solche Lebensbilder treffend zu malen, oft in heiter-idyllischer Färbung, oft mit düsterm Rembrandt'schen Colorit. So schildert er in den „Chants du crépuscule" den Ball im Hôtel-de-Ville; er ermahnt die Mächtigen, lieber die Wunden der Armuth zu heilen, als einen Kronleuchter anzuzünden und die Nacht hindurch einige Narren um etwas Lärm herum wach zu halten; er zeigt den lachenden tugendhaften Frauen, die wie Schmetterlinge ans Licht, an die offene erhellte Pforte sich drängen, die andern, nicht minder geschmückten Frauen, die gekommen sind, um sie vorüberfahren zu sehen:

Ein spöttisch Lächeln nur verschleiert ihre Schmerzen —
Den Kranz ums Haupt, den Fuß im Schmuz, den Haß im Herzen.

In dem zehnten Gedicht der „Chants du crépuscule" wird uns ein blasirter Selbstmörder geschildert, einer jener Helden, wie sie Alfred de Musset in seinen poetischen Erzählungen liebt. Dies Bild der lebenssatten pariser Jugend hat frappante Züge und ist vollgültig bis auf den heutigen Tag. Der Jüngling, der an nichts glaubte, niemals sich edeln Träumen hingab, an dessen Schlummerkissen ein häßlich Gähnen saß, dessen Ironie, unfruchtbar und mürrisch, hinter allem Großen einherkläffte, der sich zum Mittelpunkt der ganzen Welt machte, der die Liebe kaufte und Gott verkauft hätte, der trunken, entnervt, ohne Haß, ohne Liebe sich mit einem Pistolenschuß das Leben nahm — regt den Dichter an zu Reflexionen über den Selbstmord, über die vielleicht zu rasch eilende Menschheit, über das letzte Ziel des Jahrhunderts, das noch nichts gefunden, nichts begriffen hat und dem die Hoffnung schwindet, Reflexionen, welche ganz in jenem Dämmerschein des Skepticismus gehalten sind, wie er für „Les chants du crépuscule" paßt!

Einen ähnlichen Inhalt hat die Epistel „À un riche“ in „Les voix intérieures“. Der Dichter bewundert den Zauberpark des reichen Mannes, preist mit tiefem Naturgefühl seine Schönheiten, für welche der „pauvre riche“ unempfänglich ist:

Todt für das Schöne, mit erstorb'ner Kraft,
Genußlos reich, jung ohne Leidenschaft,
So häuft im Winkel seiner Brust der Zecher
Nur einen Scherbenberg zerschellter Becher,
In denen nichts als Langeweile lebt,
Aus denen Lust und Liebe längst entschwebt.

So wandert er durch seine Gärten, taub für das Leben und seine harmonischen Stimmen, wie ein wilder Wolf in der Mitte großer Wälder umherirrt.

Dicht hinter diesem düstern Porträt findet sich ein heiteres idyllisches Familienbild: „À des oiseaux envolés.“ Der Dichter hat seine Kinder aus dem Zimmer gejagt, weil sie einige seiner Verse ins Feuer geworfen hatten; er sehnt sich nach ihnen zurück, nach ihrem heitern Lachen, ihren großen, schönen Augen, die sein Sèvresporzellan bewundern, und malt so allerliebste harmlose Genrebilder, daß die deutschen Familienpoeten par excellence, die nie vom häuslichen Herde aufstehen, ihn darum beneiden könnten. Von nicht geringerm idyllischen Reiz ist das Gedicht „Regard jeté dans une mansarde“ in „Les rayons et les ombres“. Ein unschuldiges Mädchen in einer Dachstube, allein, unbeschützt, doch heiter und glücklich — ihr Schutzgeist das Ehrenkreuz des verstorbenen Vaters, das unter einem mit einer Nadel festgehefteten Napoleonsbilde hängt, als drohender „böser Geist“ ein altes Buch, das vergessen auf einem Schranke liegt, ein Buch von Voltaire. Schlägt ihre Hand es auf, so ist ihre Unschuld, ihre Ruhe dahin. Gewiß, sehr einfache Requisiten einer poetischen Handlung — aber wie weiß der Dichter mit seinem Zauberstabe sie lebendig zu machen, wie weiß er den wachenden Schutzengel,

den lauernden Dämon gleichsam in unsichtbarem Kampf über dem Haupte des harmlosen Mädchens zu zeigen! Es ist Verleumdung, von Victor Hugo zu behaupten, daß er immer den Ossa und Pelion auf den Olympos wälzen muß, um eine poetische Attitude einzunehmen; er weiß auch mit den einfachsten Mitteln, mit dem schlichtesten Situationsbilde große poetische Wirkungen zu erzielen.

Eine beträchtliche Zahl dieser Genrebilder bezieht sich auf die Kindheits- und Jugenderinnerungen des Dichters: es sind namentlich die Lehrer und Pädagogen, welche meistens im Stil der Invective oder Burleske dargestellt werden. Mit Recht weist Kreyßig auf den Unterschied hin, der zwischen den deutschen und romanischen Nationen herrscht in Bezug auf die Schule und ihr Verhältniß zum Leben. Der großen Mehrzahl der protestantischen Deutschen fällt die Erinnerung an die Schule mehr oder weniger mit dem besten Cultus ihrer besten Ideale zusammen. In Frankreich wie in den meisten romanischen Ländern ist das wesentlich anders. Der schroffe, unvermittelte Gegensatz zwischen Natur und Geist, zwischen Lust und Gesetz beherrscht dort die Schule, wie er mit unheimlicher Gewalt das ganze Leben durchzieht. In den französischen Colléges wird ein gemüthliches Verständniß zwischen Schülern und Lehrern durch unglaublich verkehrte Einrichtungen noch jetzt im höchsten Grade erschwert.

In der That spricht sich in Victor Hugo's Dichtungen ein scharf ausgeprägter Haß gegen Schule und Lehrer aus. Schon in „Les rayons et les ombres" entwirft er uns in dem Gedicht „Cequi se passait aux feuillantines vers 1813" das abschreckende Bild eines Schuldirectors, welcher seine Mutter bestimmen wollte, ihn dem freien Leben in dem schönen Garten zu entreißen und ihn den schwarzen Bänken eines Collegiums anzuvertrauen. Der Dichter beschwört Coypel's um eine Muschel gruppirte Tritonen, Watteau's in den Wäldern umherirrende Faunen, Rembrandt's Zauberer, Goya's Gnomen,

Callot's Teufelchen, die wahrhaften Mönchsalpe von Saint-Aubine herbei, um das Bild dieses Magisters uns vor Augen zu stellen, dem selbst das Feuer fehlte, das die Züge jener häßlichen Fabelwesen beseelte und aus ihren Augen leuchtete. Er läßt alle Naturgeister die Mutter beschwören, ihn nicht in das langweilige Gefängniß des Collége zu bringen — und die Mutter hört auf ihre Stimme.

In „Les contemplations", in dem Gedicht: „À propos d'Horace", wendet sich Victor Hugo in einer heftigen Philippika gegen die Philister, Magister und Pädagogen, gegen ihre „fossilen" Texte, Gesetze und Regeln, gegen ihren ernsten unfehlbaren, stumpfsinnigen Aplomb, mit welchem sie das Ideal, die Grazie und Schönheit leugnen. Eins dieser Ungeheuer mit den schmuzigschwarzen Nägeln hatte ihn zum Hausarrest verurtheilt und dazu, die Ode an Plancus und die Epistel an die Pisonen zwanzigmal abzuschreiben, noch dazu an einem Sonntage, an dem er mit der Tochter des Portiers einen Spaziergang verabredet hatte. Das schien ihm horazischer, als in seiner Dachstube, einem Ofen im Monat Juni und einer Eisgrube im December, zu sitzen und zu schreiben! In einer langen Anrede wird Horaz, der Glycera oder Lykoris im Bade belauscht, als Lebemann diesen häßlichen A-b-c-schützreitern gegenübergestellt, die niemals einen Gedanken und niemals eine Geliebte gehabt haben. Diese Anrede des bestraften Schülers greift indeß sowol in den frivolen Bildern, in denen sie sich ergeht, wie in ihren Reflexionen über den Horizont des Knaben hinaus. Eine intensive Erbitterung durchdringt das ganze Gedicht. Seltsam contrastirt mit diesem an die Erzieher der Jugend gerichteten poetischen Brandbriefe das elegische Porträt, welches der Dichter in „Le maître d'études" zeichnet, das Bild eines leidenden, armen, gedrückten Hülfslehrers, der schlimmere Fesseln trägt als die Schüler; ein Galerensklave im Lager der Unschuld, ein Bild, ausgeführt in weichster Stimmung und ausgestattet mit vielen rührenden Zügen!

In dem Gedicht „Mélancolie" befinden wir uns gleichsam in einer Camera-obscura, welche die Bilder von der Straße auffängt. Da ziehen sie an uns vorüber, alltägliche Gestalten dem Anscheine nach, wie sie uns jederzeit begegnen, aber der Dichter sieht ihnen ins Herz, und aus dem, was er sieht, bildet er Anklagen gegen die Gesellschaft. Da erscheint eine jammernde Frau mitten auf der Straße. Ihre Kinder haben Hunger; sie hat kein Geld, kein Brot; der Mann sitzt in der Schenke. Das Volk lacht über ihre Klagen, die aus einem zerrissenen Herzen kommen. Dann erscheint das Mädchen, das Mädchen aus der Mansarde, welches das Kreuz ihres Vaters verkauft hat. Hunger, Verzweiflung stürzten sie in die Schande. Da schreitet sie einher im Seidenkleide mit langer Schleppe, singt und lacht, während das Volk die Ehrlose beiseitestößt. Ein Mann ist reich geworden, indem er mit falschem Gewicht verkaufte. Er wird Geschworener und hat einen Armen zu richten, der ein Brot stiehlt, um seine Familie zu ernähren. Er schickt den Weinenden auf die Galeren, indem er ihn zerstreut anblickt, ärgerlich, eine Stunde zu verlieren. Ein Mann von Genie erscheint, sanft, stark, allen nützlich, der dem harrenden Jahrhundert einen großen Gedanken bringt. Man wird ihn krönen, nein, man zischt ihn aus. Es folgen die achtjährigen Kleinen, die funfzehn Stunden täglich der Arbeit fröhnen, einer fluchenswerthen Arbeit, die der Maschine eine Seele gibt und sie dem Menschen raubt. Es folgen noch andere Bilder, ein Thierquäler, unter dessen Peinigungen das Pferd sterbend zusammenbricht, ein Advocat, der jede Sache vertheidigt; der arme Steinklopfer auf der Heerstraße, ehemals ein tapferer Soldat, wird dem reichen Manne in der Equipage gegenübergestellt, der aus Frankreichs Niederlagen Gewinn zog, ein Shylock, der mit Blücher's Säbel aus Frankreich ein Pfund Fleisch herausschlug. Und so reiht sich Bild an Bild in der Camera-obscura des menschlichen Elends, bis die Wogen melancholischer Weltbetrachtung über diesen Bildern zusammenschlagen.

Diese Weltbetrachtung beherrscht nun eine große Zahl von Victor Hugo'schen Gedichten, namentlich in den „Contemplations"; es ist eine Poesie des Gedankens von vorwiegend elegischer Färbung. Victor Hugo ist nicht blos politischer, nicht blos socialer, er ist auch philosophischer Dichter, welcher sich in die allgemeinen Probleme der Welt und des Lebens vertieft. Einige Kritiker, darunter Kreyßig, machen es dem Dichter zum Vorwurf, daß er sich mit selbstquälerischer Phantasie in die Nachtseiten der Gesellschaft eingewühlt und dann mit ganz ungenügenden Kräften sich auf das Gebiet mehr oder weniger metaphysischer Träumereien gewagt und deren verworrene gestaltlose Ergebnisse schließlich mit beneidenswerthem Selbstgefühl als maßgebend in Gebiete eingeführt, wo wir nur der scharfen Beobachtung, dem unbestechlichen Verstande und der ausdauernden Willenskraft Erfolge in Aussicht stellen. Das klingt doch ganz wie die Worte des Mephistopheles:

> Mein lieber Freund, ich rath' euch drum
> Zuerst collegium logicum.

Soll dem Dichter das weite Gebiet jener großen Probleme verschlossen sein, um welche sich die Denker aller Zeiten bemüht haben? Oder soll er sich keines andern Schlüssels dazu bedienen als der metaphysischen Formel? Unsere deutsche philosophische Lyrik ist zum Theil in diesen Fehler verfallen, wir stoßen in ihr öfters auf abstracte Wendungen aus den systematischen Lehrbüchern, die uns wie mit einem Knochenfinger berühren. Und wenn der Interpret des Goethe'schen „Faust" dem Dichter metaphysische Träumereien verbietet, vergißt er dann dabei, welch ein metaphysischer Träumer dieser Faust in seinen großen Monologen ist?

Bei Victor Hugo begegnen wir nirgends der Metaphysik in puris naturalibus, nirgends der fixirten Formel, nirgends dem zusammengeronnenen Extract philosophischer Forschung, den manche Dichter wie in einer etikettirten Büchse in den

Schubfächern ihrer poetischen Repositorien aufstellen. Bei ihm ist alles Fluß, Strömung, Bewegung, Proceß — und das ist die Poesie. Das fertige Residuum ist die Prosa. Man mag bei den Victor Hugo'schen Gedankensymphonien mit dem Dichter über die thematische Verarbeitung der einzelnen Motive rechten, man mag den Misbrauch der Dissonanzen, die zahlreichen Ausweichungen und Abschweifungen, die ermüdenden Fugengänge tadeln, man mag die Undurchsichtigkeit mancher geistigen Harmoniegewebe bemängeln, doch der Wurf dieser Dichtungen im ganzen ist der Wurf echter Gedankenpoesie und im einzelnen sind sie reich an genialen Geistesblitzen, an glänzenden Schönheiten, an grandiosen Malereien.

Derartige Gedankensymphonien finden sich in allen Gedichtsammlungen Victor Hugo's. Aus den „Feuilles d'automne" heben wir „La pente de la rêverie" hervor, ein phantasmagorisch-tiefsinniges Gedicht, geschichtliche Dissolving views, Visionen aus dem Leben der Natur und der Menschheit, mit dem bedeutsamen Abschluß, daß der Dichter in den Grund des Wellenabgrundes untergetaucht, vom Unsagbaren zum Unsichtbaren fortgegangen und geblendet, athemlos, voll Staunens und Entsetzens zurückgekommen ist, denn er hatte überall auf dem Grunde die Ewigkeit gefunden! In „Les chants du crépuscule" findet sich in dem Gedicht „À Louis B.", welches man das französische „Lied von der Glocke" nennen könnte, ein Dithyrambus und Hymnus auf die das All durchdringende Harmonie, der mit echter, wenn auch etwas athemloser Begeisterung ausgeführt ist. Ein Notturno des Skepticismus dagegen ist das Gedicht „Pensar Dudar" in „Les voix intérieures".

Am reichsten an Gedankendichtungen sind „Les contemplations"; der reflectirende Grundzug dieser Sammlung wird schon durch den Titel ausgedrückt. Der Verbannte auf der einsamen Insel, gegenüber dem unermeßlichen Meere und den weiten, öden Horizonten, fühlte sich besonders angeregt, diese

Stille mit der Gestaltenwelt aus seinem Innern zu bevölkern. Die Ausgangspunkte seiner Betrachtungen sind einfachster Art; ein Blick auf das Meer, auf den gestirnten Himmel genügt, um ihn zu weitgreifenden Gedankenverbindungen anzuregen. Er sieht am Horizont einen Stern und ein Hirtenfeuer — und diese beiden Lichter begeistern ihn zu jener Gedankensymphonie „Magnitudo parvi", welche zu den umfangreichsten Gedichten der Sammlung gehört.

Schiller hatte zwar in seinem bekannten Epigramm gesagt: „Ihr Herren, im Raum wohnt das Erhabene nicht." Doch schon sein Meister Kant, der den gestirnten Himmel über uns neben das Gesetz in unserer Brust stellte, war anderer Ansicht, und auch sein Schüler verbesserte die Einseitigkeit der epigrammatischen Pointe in seiner Abhandlung über das Erhabene. Gleichwol hat die deutsche Poesie, mit Ausnahme einiger Kraftstellen in Klopstock und Haller, sich wenig mit dem Erhabenen des Raums befaßt. Nur bei Jean Paul finden sich derartige kosmische Phantasien; er bewegte sich gern in den Traumwelten, welche vom Ring des Saturns wunderbar beleuchtet werden, und Goethe's Makarie in den „Wanderjahren" ist eine magische Sternfühlerin. Victor Hugo hat, wie für alles Erhabene, auch für das Erhabene des Raums den aufgeschlossensten Sinn; seine Phantasie wandert gern in die Tiefen des Universums, von einem Gestirn zum andern. Bieten sie doch dem Dichter und Denker noch andere Seiten, als die von den Astronomen auf ihren Sterntafeln einregistrirt werden. Die fortgeschrittene Topographie des Himmels gibt auf der andern Seite wieder der Phantasie festen Grund für ihre träumerische Bilderwelt, für das Ausmalen dieser seltsamen, erdfremden Gestaltungen. Da wünscht der Dichter in „Magnitudo parvi" in die Tiefen des schrankenlosen Himmels zu dringen, bis jenes kleine Gestirn, ein Atom von Phosphor, sich allmählich in ein Strahlenungeheuer verwandelt! Da kreist eine Sonne, umgeben von Welten, die selbst wieder Monde

um sich kreisen lassen. Da wimmelt's durcheinander von umherschweifenden Sphären, da drehen sich die Doppelsterne einer um den andern. Und in der Mitte flammt das wachsende erschreckende Gestirn. Und hier nichts mehr von den Dingen, die wir mit Namen nennen, eine andere Welt, ein anderes Gesetz, ein neuer Tag, eine neue Nacht, andere Sterngruppen am Himmel, eine neue unbekannte Natur! Was man für einen Berg hält, ist eine Hyder; diese Brunnen sind Thore; diese Felsen heulen voll Wuth, das Feuer singt, Blut strömt in den Adern des Marmors! Ist diese Welt die wahre, ist die unserige der Irrthum? O Möglichkeiten, die für uns unmöglich sind!

So verwebt der Dichter bizarr-phantastische Bilder in seinen Gedankenhymnus, dessen Stil ein durchaus großartiger und visionärer und reich an lapidaren Wendungen ist. In der Antistrophe des Gedichts oder in dem zweiten Theil seiner Symphonie gruppirt der Dichter im Gegensatz zur Sternenwelt die Menschenwelt um das Hirtenfeuer, und erhebt sich auch hier von idyllischen Anfängen zu prophetischer Höhe. Die Epistrophe, der dritte Theil der Symphonie, schließt mit einer Art von Theodicee; die Materie sinkt in Trümmer vor den Luchsaugen des Geistes, der in der Asche der Gestirne den einzigen Stern: Gott, erblickt. So ist die lyrische Architektur dieses Gedichts eine durchaus symmetrische und künstlerische.

In einem andern Gedicht: „Saturne", denkt der Dichter an das Geschick der Todten, welche, durch das Grab selbst zum Leben erwacht, das ewige Gedicht der Schöpfung Vers für Vers, Scene für Scene lesen werden. Saturn aber, der schreckliche, einsame Planet, erscheint ihm als eine Strafstation, ein Bagno des Himmels, eine Hölle von Winter und Nacht. Zwei wildkreisende Flammenringe schweben über ihm, sieben goldene Monde fesselt er an seine Achsen; doch die Sonne verliert sich für ihn unheimlich wie ein Stern in der Tiefe

der Himmel. Indem der Dichter diesen kosmischen Visionen nachhängt, vergleicht er sich den Heiligen in der Thebais, die sich gleichen Träumen hingaben, während aus den Brunnen der Wüste das Wasser quoll und gewaltige Löwen sich hin und wieder auf dem Gipfel der Hügel im Dämmerlicht zeigten und in die Wüste hinein ihr Gebrüll ertönen ließen.

In einer andern siderischen Phantasie: „À la fenêtre pendant la nuit", fragt der Dichter, ob sich an der Maske der Nacht nie andere Augen uns öffnen werden, und er sieht aus den Abgründen neue Gestirne hervorquellen, glühend, traumhaft, dichtgedrängt wie ein Vögelschwarm, der sich im Sturm am Strande niederläßt!

Eine neue Reihe von Betrachtungen gilt dem Tod. Rührende Elegien weiht der Dichter dem Andenken seiner verstorbenen Tochter. In dem Gedicht „Claire" spricht sich die Sehnsucht aus, den gestorbenen Kindern, den entflohenen Lenzen zu folgen, während in dem Schlußgedicht „À celle qui est restée en France" die Sehnsucht des Verbannten nach der Heimat sich mischt mit der Sehnsucht des Vaters, am Grabe des Kindes zu weinen — ein von tiefer Empfindung durchdrungenes Gedicht, welches allein schon vermag, die kleinliche Kritik derjenigen zu entwaffnen, die in Victor Hugo nur einen aufgedunsenen Pathetiker sehen und ihm jedes echte Gefühl absprechen oder mindestens die Gabe, es dichterisch auszudrücken. Eine gewaltige Trauersymphonie ist das Gedicht „Pleurs dans la nuit", reich an kühnen, oft ausweichenden Gedankengängen, nicht den Wanderungen der Seelen durch die Gestirne folgend, sondern haftend an der Erde, am Grabe, an den Wandlungen des Stoffs und aus den Nachtseiten der Geschichte heraufbeschwörend die Schreckensgestalten, die sich auf ihren Kirchhöfen in todte Steine verwandeln.

Einen begeisterten Hymnus auf den Cultus des Genius enthält das Gedicht „Les Mages", das trotz seiner Ueberladung mit Namen und geschichtlichen Daten durch seine ganze Hal-

tung einen wahrhaft erhabenen Eindruck macht. Es ist nicht das Genie der Weltzerstörer, der großen Eroberer, es ist das Genie der Friedensapostel, der Religionsstifter, der Denker, Dichter und Künstler, der Naturforscher und Entdecker, welchem die Muse unsers Sängers den poetischen Oelzweig um die Stirn schlingt. Die Magier, in deren Augapfel das Ideal sich spiegelt, sind die Vorkämpfer des Gedankens, die Gladiatoren Gottes!

Gegen diesen gleichsam in Licht getauchten Hymnus hebt sich die tiefsinnige Elegie „Ceque dit la bouche d'ombre" mit ihrer düstern Farbengebung scharf ab. Es sind Reflexionen über das Verhältniß von Seele und Körper, von gut und bös, mit Anklängen an die Seelenwanderung und mit einem apokalyptischen Schluß voll Glorie der Versöhnung. Der Schatten des Menschen wird mit einer geistreichen Wendung dargestellt als das Abbild des Körpers, der Materie, ein schleichendes, unheimliches Abbild, das sich an die Fersen der Menschen heftet wie ein lebendiges Gespenst, mit der Nacht, seiner großen Schwester, sich mischt, doch dem Tag dunkel und hart widerstrebt: alles, was Schatten wirft, hat Böses gethan. Mit diesem zu viel sagenden Paradoxon ist der Ausgangspunkt für die doppelte Reihe von Reflexionen gewonnen, welche den Inhalt des Gedichts bilden.

Außer diesen umfassendern Gedankenpoemen enthalten „Les contemplations" noch zahlreichere kleinere Gedichte, Variationen über die gedanklichen Lieblingsthemata Victor Hugo's, wie z. B. horror, dolor, religio, spes u. a. Doch die Behandlungsweise und die geistigen Richtungen des großen Elegikers gehen aus den erwähnten Hauptgedichten schon mit hinlänglicher Klarheit hervor. Freilich, wer von einem philosophischen Gedicht wie von einer Abhandlung ein Facit verlangt, das er getrost mit nach Hause nehmen kann, der wird diese „Contemplations" ebenso unbefriedigt beiseitelegen wie derjenige, der an dieselben das Maß der exacten Wissenschaft legt und z. B.

über die neuen aus den Tiefen des Himmels hervorquellenden Sonnen lacht, weil sie mit den astronomischen Tabellen und den Vorberechnungen auf Jahrtausende in Widerspruch stehen. Doch was sind Jahrtausende für die Phantasie des Poeten? Er darf von kosmischen Staatsstreichen singen, welche außerhalb der Tragweite astronomischer Ziffern liegen, und in jene Tiefen des Himmels, aus denen auch jetzt schon neue unbekannte Kometen aufsteigen, die Geburtsstätte neuer Welten verlegen. In der Weltanschauung des Dichters halten sich anscheinend Optimismus und Pessimismus die Wage. Doch neigt sich ihr Zünglein in Wahrheit zu Gunsten des letztern. Denn das Weh der Menschheit, den geschichtlichen und socialen Jammer wie das Leid der einzelnen malt er in symbolischen Fresken wie in realistischen Genrebildern mit Rembrandt'schem Colorit und mit Schopenhauer'scher Gedankenbeleuchtung. Die Versöhnung dagegen erscheint als eine visionäre, in den Wolken schwebende Glorie, welche mit ihrem Schein nur den Gipfel berührt und nicht in den Abgrund dringt, in dem das Elend wohnt. Sein Optimismus ist transscendent, sein Pessimismus immanent — wo er Anläufe zur Theodicee nimmt, verläßt er den festen Boden der Erde.

Die Reflexionspoesie wird von vielen Aesthetikern und Literarhistorikern nicht für voll angesehen, nicht zum stehenden Heere der Lyrik, sondern zu ihrem zweiten Aufgebot gerechnet, mit dem auch die Halbinvaliden ins Feuer rücken. Nur der Liederdichter gilt für den echten Lyriker, und man ist allzu geneigt, selbst Bänkelsängern die Kränze zu ertheilen, die man den wahrhaft großen Genien verweigert. Ein sangbares Lied, stimmungsvoll gehalten, beseelt von echtem Empfindungshauche, gilt für das höchste Erzeugniß der Lyrik, für die einzige Perle wahrer Begabung, während im Gegentheil das höhere lyrische Talent da beginnt, wo das Lied und der Chanson aufhört, und die Ode, die Elegie, die Gedankenpoesie anfängt. Wäre Victor Hugo nur Reflexionspoet, er würde es

vorziehen müssen, mit den Pindar und Horaz, mit den Klopstock, Schiller und Byron, mit den Platen und Lenau verdammt, als mit den Sängern aus „des Knaben Wunderhorn" und ihren Nachdichtern selig zu werden. Doch er ist auch ein Liederdichter, dem die Sprache einfacher Empfindung nicht versagt, der dem Naturgefühl Ausdruck zu geben und die Kränze zu winden versteht, mit denen ernste und schalkhafte Amoretten spielen. Durch alle seine Gedichte zieht sich der aufgeschlossene Sinn für die Schönheiten der Natur, er gibt sich in „Les feuilles d'automne" der Pracht der Sonnenuntergänge hin, in „Les rayons et les ombres" dem weichen träumerischen Reiz der Juninächte, in „Les contemplations" der Betrachtung des endlosen Oceans in Ruhe und Sturm. Man hört in der That in vielen dieser Gedichte die schäumende Flut sich an den Felsen der Inseln Jersey und Guernsey brechen oder sieht das einförmig graue Meer wie eine Wüste sich zum fernen Horizont dehnen. Man wandert mit dem Dichter Blumen pflückend am Hange der öden Vorgebirge, die nur der Adler kennt; man blickt mit ihm auf den beruhigten, lichtstrahlenden Ocean, in einer Friedensstille, die uns in jene Stunde versetzt, wo die erwachte Erde das Geräusch des kommenden Tags, den ersten Schritt des Windes, der Arbeit, der Liebe und das Gewieher der weißen Rosse der Morgenröthe zu hören glaubt. Einzelne dieser Inselbilder wie „Lettre" sind mit solcher Fülle genrehafter Detailzüge ausgemalt, daß man an Petöfi's ungarische Pußztenbilder oder an die westfälischen Heidebilder der Nanette Droste-Hülshoff erinnert wird. Prächtige Meerlieder enthalten schon „Les voix intérieures", wie z. B. der kurzathmige, leichtrhythmige Chanson mit dem Refrain:

Le vent de la mer
Souffle dans sa trompe.

Auch an Chansons der Liebe fehlt es in Victor Hugo's

frühern Sammlungen nicht. Einzelne dieser Chansons sind sangbar und schon durch den Refrain musikalisch geformt, z. B.

O quand je dors, viens auprès de ma couche,

in „Les rayons et les ombres". „Ich will", singt der Dichter im dreißigsten Gedicht, „in dieser Welt der Lüge selbst meine Schmerzen lieben, wenn meine Träume die deinen und meine Thränen deine Thränen sind." Eins der anmuthigsten Gedichte ist das Lied von der armen Blume und dem himmlischen Schmetterling in „Les chants du crépuscule":

La pauvre fleur disait du papillon celeste,
Ne fuis pas!
Vois comme nos destins sont différents. Je reste,
Tu t'en vas!

Zuletzt bittet die Blume den Schmetterling, daß er Wurzeln schlagen möge wie sie, oder ihr Flügel geben, wie er sie besitzt. Ein Chanson von überströmendem Liebesgefühl ist das elfte Gedicht der „Voix intérieures":

Puisqu'ici bas toute âme
Donne à chacun,

dessen innern Bau wir bereits früher geprüft. Auch in „Les contemplations", welche zum größern Theil Gedichte aus früherer Zeit enthalten, ist der Ton der Chansons öfter und mit besonderm Glück angeschlagen, oft mit naiver, oft mit heinisirender Pointe. Wie köstlich ist „Vieille chanson du jeune temps"! Der Dichter geht mit Rosa in den Wald, kalt wie Marmor, zerstreut, spricht von Blumen und Bäumen; ihr Auge scheint zu fragen: „après?" Er ist sechzehn, sie zwanzig Jahre; er sieht nicht ihren schönen weißen Arm, mit dem sie eine Brombeere pflückt, nicht den kleinen Fuß, den sie in einem Bächelchen badet; er sieht sie nicht lächeln, hört sie nicht seufzen:

Je ne vis qu'elle était belle
Qu'en sortant des grands bois sourds.
«Soit, n'y pensons plus!» dit-elle.
Depuis, j'y pense toujours.

Dies Gedicht ist allerliebst. Eine nicht minder niedliche anakreontisch ausgeführte Gemme, welche das gleiche Thema behandelt, ist das Gedicht „La coccinelle". Das Mädchen sagt: „Mich quält etwas!" An ihrem Hals von Schnee bemerkt der sechzehnjährige Dichter ein kleines röthliches Insekt, er hätte eher „den Kuß auf ihrem Munde" bemerken sollen, als das Insekt an ihrem Halse. Er beugt sich über die Schöne und nimmt das Sonnenkäferchen fort; doch der Kuß ging auch dahin:

«Fils, apprends comme on me nomme»,
Dit l'insecte du ciel bleu;
«Ces bêtes sont au bon Dieu,
Mais la bêtise est à l'homme!»

Neben derartigen feinen Cabinetsstücken eines echt französischen Esprit finden sich in „Les contemplations" auch einige warmempfundene Liebeslieder.

Ganz auf das Gebiet der Chansons hat sich Victor Hugo in seiner neuesten Sammlung: „Les chansons des rues et des bois", begeben, in denen er seinen Pegasus „grasen" läßt. In der That haben die Chansons einen idyllisch-heitern Grundzug; es herrscht ein oft recht keckes Behagen in denselben; Freude an Natur und Liebe, an frischer Sinnlichkeit ist die herrschende Grundstimmung und mit dem Ernst des Lebens, mit den politischen, socialen und philosophischen Problemen, welche den Dichter der „Contemplations" in tiefsinniger visionärer Weise beschäftigen, lebt er hier durchaus nicht auf gespanntem Fuße; er fertigt sie mit einem Witzwort ab, wenn sie ihm beschwerlich fallen.

Gleichwol darf sich Victor Hugo als chansonnier nicht mit

Béranger vergleichen. Bei Béranger kommt das Chanson schlicht und warm aus vollem Herzen; sein schalkhafter Spott ist volksthümlich; alle diese Lieder haben nur leichtes Gepäck und bewegen sich mit angeborener Grazie. Die neuesten Chansons Victor Hugo's dagegen sind überladen mit oft gesuchten Bildern und Parallelen, mit einem schweren Gepäck von Gelehrsamkeit, das wol hin und wieder dazu dient, einen parodirend komischen Eindruck hervorzurufen, im ganzen aber als ein Hemmniß des leichten Flusses und der liederartigen Grazie empfunden wird. Béranger credenzt moussirenden Champagner; Victor Hugo etwas schweren süßen Wein, oft sogar nur berauschenden Most, der nicht ausgegoren hat.

„Les chansons des rues et des bois" zerfallen in zwei Bücher: „Jeunesse" und „Sagesse". Das erste enthält wiederum sechs Abschnitte: „Floréa", „Les complications de l'idéal", „Pour Jeanne seule", Pour d'autres", „Silhouettes du temps jadis", „L'éternel petit roman"; das zweite Buch vier Abschnitte: „Ama, crede", „Oiseaux et enfants", Liberté, égalité, fraternité" und „Nivose". Der Dichter ist so wenig Systematiker, daß die Gedichte der einzelnen Rubriken keineswegs so in dieselben passen, wie einem geschulten deutschen Kopfe wünschenswerth erscheinen möchte. Doch herrscht im ersten Buch im ganzen das Natur- und Liebeslied vor, während im zweiten der Dichter sich, wenngleich im leichten Ton, mit ernsten Fragen beschäftigt.

Unleugbar sind alle diese Chansons geistreich; treffende Wendungen, glänzende Einfälle, blendende Paradoxen fehlen fast in keinem derselben; in manchen strömt ein echt idyllisches Behagen aus; auch Satyrn und Faune lauschen in den Muschelgrotten dieser Poesie. Doch im ganzen machen diese ländlichen Musen keinen leichtgeschürzten Eindruck; sie tanzen wie in Gewändern von schwerem Goldbrocat, behängt mit schimmerndem Flitter.

Die Blumenlyrik steht in Blüte, doch mehr potichomanisch,

mehr auf Rococovaſen aufgeklebt. In der That könnte der folgende Vers aus „Le lendemain" als Motto der ganzen Sammlung dienen:

Un vase, flanqué d'un masque,
En faïence de Courtray,
Vieille floraison fantasque
Où j'ai mis un rosier vrai.

Vaſen und Masken, alter phantaſtiſcher Blumenſchmuck und dazu eine friſche echte Roſe, das ſymboliſirt dieſe Dichtungen in ſchlagender Weiſe. Einzelne haben nicht blos einen Rocococharakter, ſondern einen noch alterthümlichern. Man kann bis in die Zeiten vor Franz I. zurückgehen, um die formes et patrons für viele Gedichte zu finden; es ſind servantois et sottes chansons, lays, virelays, rondeaux; es ſind songes, doctrinaux, débats, nefs, danses, blasons, alle aber mit modernem Gehalt erfüllt.

Wir treten alsbald ein in die heitere Welt. Der revolutionäre Blütenmonat erläßt ſein Bulletin; der Mai überſchüttet den fliehenden Winter mit einer Blumenſalve. Ein langer Zug von Poeten, von Orpheus und Aeſchylus bis zu Virgil und Chenier wird heraufbeſchworen als Zeugen für die Reize des grünen Laubwerks, hinter dem ſie indeß nicht das Säuſeln des göttlichen Odems hören, ſondern les jambes roses, blendende Schultern u. dgl. ſehen. Es iſt die Naturpoeſie eines Rococoparks, wo willige Schönen im Schatten lauſchen, wo die Satyrn noch immer ſich im Tanze drehen, den der Dichter feiert. Die Natur erſcheint nur als die Decoration für galante Abenteuer: da wird Pſyche herbeibeſchworen, um auf eine lange Frage eine kurze Antwort zu ertheilen, ſie wird nach Dingen gefragt, von denen ſie unmöglich viel wiſſen kann: nach den Sphinxen von Theben und den Tauben des Heiligen Geiſtes, nach der Brücke von Schlamm zum Himmel, wo Venus Aſtarte auf halbem Weg Ithuriel begegnet; doch ſie weiß ſich zu helfen, ſie findet das Unbekannte zu dieſer quadratiſchen Gleichung

mit ihren zahlreichen Nennern, indem sie der Schäferstunden im Arme des kleinen Amor gedenkt, und antwortet: „Es ist der Kuß.“

Dann trommelt der Poet „auf das Land“. Die Idylle ist sich ja überall gleich, die Blumen sind zu Sèvres so frisch wie auf dem Hybla, die Pfirsiche von Montreuil verdienten von einem himmlischen Cherub bewacht zu werden; die Morgenröthe von Ivry und die von Athen sind von demselben Strahl geschaffen; Trinettchen hat mehr Haare auf dem Nacken als Kalirrhoë, welche im großen Tempel von Abydos träumt, und das Mieder von Dionysschen ist so viel werth wie der Gürtel der Venus. Das sind nur Excerpte aus den zahlreichen Bildern höchst gelehrter Art, mit denen der Dichter hier wiederum seinen Grundgedanken illustrirt. Dazwischen spielen feine Streiflichter des Esprit mit herein, jene schlaghaften Antithesen, die ebenfalls zum Mobiliar der Hugo'schen Muse gehören, das sie zur Aussteuer mitbekommen: so wenn der Dichter den „Morgen“ feiert, „wo die Nacht in einem Heiligenscheine schmilzt, wo der Diplomat dumm und der Ochsentreiber tiefsinnig aussieht“.

Am Schlusse dieser Einladungskarte aufs Land stellt der Dichter gar Bacchanalien in Aussicht. In der Lektüre Platon's stört ihn die reizende Tartalette; Phädon gibt ihm den Muth, sie zu fragen, ob sie nicht eine Göttin sei? Die Kirschen schmecken der Süßen nicht, sie möchte lieber Zuckerwerk. Der Dichter tröstet sie, indem er mit Blumen ihre farbige Hand und ihren Mund mit einem Kusse abtrocknet.

Noch einmal redet der Dichter seinen eigenen Dichtergeist an in dem Gedicht „Genio libri“ und gibt ihm die Freiheit, alles durcheinanderzuwürfeln: David soll Diana betrachten und Aktäon Bathseba. Die ars poëtica soll bis zum Grund aufgerührt werden. Kleine Teufeleien — nichts Dämonisches. Auch dies Gedicht bringt wieder eine Musterkarte von Namen und Bildern aus allen Zeiten.

Der zweite Abſchnitt: „Les complications de l'idéal", beginnt mit einem abermaligen „Paulo minora canamus" immer daſſelbe Programm. Doch finden ſich in dieſem Abſchnitt einige Lieder leichtern Tons, z. B. „Paupertas":

Être riche n'est pas l'affaire;
Toute l'affaire est de charmer.

Der Dichter ſtellt in andern Gedichten Reflexionen an über das Verhältniß der Idee zur Wirklichkeit, „die ihre Hörner auf der blauen Stirn des Ideals zeigt". Die alte immer neue Geſchichte vom Faun und der Flora, von dem Eheband zwiſchen „häßlich" und „ſchön", wird in einer ſatiriſchen Skizze beſungen. Eine Idylle mit geringerm mythologiſchen Beiwerk und allerliebſter Pointe iſt das Gedicht „Meudon".

In „Senior est junior" findet ſich eine geiſtreiche und pikante Parallele zwiſchen der Liebe des Alterthums, die Waſſer trank und an den altteſtamentlichen Brunnen ihre feierlichen hebräiſchen Heirathen vermittelte, und der neuen, welche ſich nur trunken bei Tiſche zeigt. Der frühern wohlfeilen ars amandi, illuſtrirt wieder mit Beiſpielen des grauen Alterthums höchſt barocker Art, unter denen der Magier Oxus nicht fehlt, welcher ſeiner Hetäre eine geheiligte Nilratte zum Geſchenk macht, wird die neue ſehr theuere gegenübergeſtellt, welche das alte Programm weſentlich abgeändert hat. Jetzt macht das Herz keine Dummheiten mehr; die Biches von Paris und die Anonymas von London erleichtern die Bankiers von ihrer Laſt. Chloë reicht dem Daphnis, der ihr die Wange reicht, ihren Tarif dar, die Trophäen der Schönen ſind

Et de bouteilles décoiffées
Et de financiers dédorés.

In dieſem Gedicht zeigt Victor Hugo gegenüber dem modernen Leben des Seinebabel eine juvenaliſche Ader. Man darf dies bei den heutigen pariſer Zuſtänden nicht gering an-

ſchlagen; er iſt faſt der einzige Dichter, der ſeine Geiſel über die feile Liebe ſchwingt. Doch nicht mit dem düſtern Ernſt des Perſius, ſondern juvenaliſch, martialiſch, mit ſatiriſchen Bonbondeviſen, die er dann wieder zerreißt und im heitern Spiel umherflattern läßt.

Der Grundzug der Liebeslieder iſt keineswegs ein platoniſcher; ſie athmen eine keck zugreifende Sinnlichkeit. Auch iſt die Idylle, trotz eines im antiken Stil gehaltenen Zwiegeſprächs über die Vorzüge von Stadt und Land, nicht der Apfel, in den bereits Moſchus hineingebiſſen hat, ſondern ein wenig Sodomsapfel mit der Aſche moderner Corruption. „Die zehn Frauen im Walde“ z. B. ſind ein Gemälde im Stil eines modernen Watteau, doch neben den ſatiriſchen Streiflichtern auf die Mode zeigt ſich in dem Gedicht der Haremsgeſchmack ziemlich unverhüllt. Wenn der Poet ſeine kleine Wäſcherin küßt, deren Röckchen durch den kleinen Finger der Liebe aufgehoben wird, daß man etwas höher ſieht als das Knie, ſo will er das Gemälde des Paradieſes nicht weiter ausführen; doch liegt in dieſer Beſchränkung bereits ein bedenklich ſchalkhafter Fingerzeig. Eine ebenſo wenig miszuverſtehende Schlußwendung hat das Gedicht „Lisbeth“:

Et l'amour, ce doux maroufle,
Est le maître en ma maison,
Tous les soirs, quand Lisbeth souffle
Sa chandelle et ma raison.

Auch wenn der Dichter die ſchönen Müllerinnen von Chelles feiert, oder die Idylle unter den Ruinen einer Abtei, wo man bei den Gräbern und Kreuzen ſpielt, ſich von der Brenneſſel ſtechen läßt und ſich jeden Augenblick umarmt:

Sous les piliers, les arceaux
Et les marbres.
C'est l'histoire des oiseaux
Dans les arbres

da ist es eine, wir möchten sagen altfranzösische Sinnlichkeit, fern von jeder Sentimentalität, welche den charakteristischen Grundzug bildet. Unter den an Jeanne gerichteten Gedichten finden sich indeß einige von großer Zartheit der Empfindung.

So athmet gleich das erste Béranger'sche Grazie, und diese Jeanne, welche Regen und Sonnenschein in seinem Herzen macht, wird mit liebenswürdiger Ekstase gefeiert. Sind ihm doch die Blumen auf ihrer Jacke lieber als alle Sterne des Himmels. Gleichwol philosophirt der Dichter in einem wieder gelehrt überladenen Gedicht über die fallenden Sterne und fragt sie nach ihrer Herkunft, indem er dabei mit einem der großartigsten Bilder schließt, welches selbst in einer Ode noch frappiren würde:

Est-ce le Dieu des désastres',
Le Sabaoth irrité,
Qui lapide avec des astres
Quelque soleil révolté?

Dann aber sieht er wieder, wie die Erde ihre Schürze von Blumen ausbreitet, um die fallenden Sterne aufzufangen. Wie reizend schildert er die Sanftmuth seiner Jeanne, die so groß ist, daß, wenn sie durch die Wälder irrt, die Köpfchen in den Nestern sich vor ihr aufrichten. Mitten hinein in diese Lieder streut der Dichter eine kleine Rococonovelle, das Duell wegen eines Strumpfbandes.

Der Cyklus, in welchem Jeanne gefeiert wird, ist mehr platonischer Art; die Sterne, der tiefe Mond, der durch die Zweige blickt, beleuchten eine keusche Liebesidylle, welche durch „l'épaisseur de la tunique" geschützt ist vor kecken Ausschreitungen.

In dem zweiten Buche: „Sagesse", begegnen wir kirchlichen Idyllen, allzu sehr überwuchert von botanischem und ornithologischem Beiwerk, auch Gedichten von schwererm Ge-

dankenkaliber, wie „L'ascension humaine", das im Stil der „Contemplations" gehalten ist und sich nur durch den beweglichern Rhythmus von jenen Vorbildern unterscheidet, eine Gedankensymphonie, in welcher die Triolen die halben und ganzen Noten verdrängen und die in einem Hymnus auf den Menschen ausläuft. Auch das Schlußgedicht, welches der Dichter seinem Musenroß weiht, ist schwunghaft, gedankenbeflügelt, und der Pegasus stiebt gleichsam, indem er zum Abschied kühn courbettirt, geniale Funken.

Sowenig „Les chansons des rues et des bois" dazu beitragen werden, den Ruhm des Dichters zu vermehren, indem alle frühern Sammlungen poetisch werthvoller sind, so glauben wir doch, durch unsere Charakteristik, welche nicht wie ein poröser Schwamm über die Tafel dichterischer Erzeugnisse weggleitet, sondern dieselben wie Reliefbilder hervorhebt in ihrem ganzen eigenthümlichen Gepräge, dargethan zu haben, daß Victor Hugo nicht blos ein Sprachkünstler, Phrasenmacher und bombastischer Putzmacher, sondern ein echter Dichter ist, dem wahre Begeisterung die Verse dictirt, der den höchsten Problemen der Menschheit mit edler Wärme nachstrebt, der den erhabenen Ton des Psalms und Hymnus mit genialer Begabung anschlägt, aber ebenso die schlichten Klänge der Empfindung trifft und auch im Spiel der Laune und des Witzes keine Nieten zieht. Unsere akademischen Poetlein, denen ein Vers gelungen in einer gebildeten Sprache, die für sie dichtet und denkt, mögen sich vor den Ungeheuerlichkeiten des lyrischen Triboulet und Quasimodo an der Seine bekreuzigen und sich in ihrem kerzengeraden Gedankenwuchs und dem lackirten Lederzeug ihrer Verse für die Flügelmänner unter den Poeten des Jahrhunderts halten; unsere realistischen Kritiker mögen die schiefen Bilder und unklaren Gedanken des Sängers von Guernsey in ihr ästhetisches Curiositätencabinet aufnehmen und den Dichter selbst, der überhaupt so thöricht ist, Idealen nachzujagen, zu schwärmen, zu phantasiren, als

eine barocke Mumie in ihrem literargeschichtlichen Museum zur Schau stellen: beide stehen doch „in ihres Nichts durchbohrendem Gefühle“ einem Dichter gegenüber, der ein Sänger ist von Gottes Gnaden, von großer Energie des Gedankens und der Empfindung, von glänzender und reicher Phantasie und von jener wahrhaften Religiosität der Gesinnung, die ein geheimes Band zwischen ihm und allen geistigen Heroen der Menschheit schlingt!

Friedrich Rückert.

Die Altmeister und Patriarchen des deutschen Gesanges in unserer nachclassischen Zeit sterben einer nach dem andern dahin. Auf Eichendorff und Leopold Schefer folgte Uhland, auf Uhland Rückert. Ihre Namen hatten einen guten Klang bei dem Volke; einzelne ihrer Gesänge lebten im Munde desselben, mit Ehrfurcht sprach man von diesen Veteranen des deutschen Parnasses, die Trauer um ihren Tod ist eine allgemeine, soweit die Theilnahme an deutscher Bildung und Dichtung reicht. Doch fragt man näher nach, wieviel dem jetzigen Geschlecht bekannt ist von ihrer dichterischen Hinterlassenschaft, welche ihrer poetischen Thaten bei den Nachgeborenen so nachhaltige Begeisterung weckt, so erstaunt man, wie wenig oft aus so reicher Fülle des Schaffens im Gedächtniß einer vielbeschäftigten Zeit fortlebt, wie der Ruhm sich an dies oder jenes Gedicht heftet, welches das Gepräge dauernder Bedeutung an sich trägt oder die Gunst besonderer Verbreitung gewonnen hat. Die Muse Uhland's war freilich im ganzen so einsilbig, wie es dieser Dichter selbst im gesellschaftlichen Verkehre zu sein pflegte, ihre Production für ein so langes Leben eine überaus sparsame. Desto reichlicher sprudelte der Quell dichterischen Schaffens bei Rückert, seine Lyrik ist eine der bändereichsten, von denen die deutsche Literatur Kunde gibt. Und doch, nur die bejahrten Genossen seiner Jugendzeit gedenken seiner „Geharnischten Sonette", nur sein „Liebesfrühling" und einzelne didaktische Gedichte, wie „Edelstein und Perle", sind lebendig

in den weitern Kreisen der Frauenwelt, von der großen Zahl seiner Weisheitssprüche haben sich im Verhältniß nur wenige eingebürgert und sind von der Nation gleichsam in ihr nationales Dichteralbum verzeichnet worden. Doch die Summe seiner Thätigkeit ist nur denjenigen gegenwärtig, welche der Literatur ein besonderes Studium zugewendet haben oder welche durch ihre fachwissenschaftlichen Arbeiten mit dem Dichter zusammengeführt wurden. *) Rückert's Tod freilich ruft auch bei den Fernerstehenden das Bedürfniß wach, das Facit seines Lebens zu ziehen, um ein Gesammtbild des Dichters zu gewinnen. Eine Menge von Fragen drängt sich auf, die gegenüber dem hingebenden Genuß der einzelnen Dichtung verstummten. Man fragt sich: Gehört er unsern Classikern oder Romantikern an? Wie steht er zu den Bestrebungen des jüngern Geschlechts der Modernen? Welches ist sein Verhältniß zu den politischen und religiösen Bewegungen der Zeit? Ist seine Persönlichkeit eine so bedeutsame, daß sie einen vollen Platz in der deutschen Walhalla beanspruchen darf? Haben ihn die Zeitgenossen überschätzt oder unterschätzt? Verdankt er seinen Ruhm diesem oder jenem glücklichen Wurf, oder wird derselbe durch die originelle Schöpferkraft seines Genius gerechtfertigt? Welches waren seine Lebensverhältnisse und inwieweit waren seine Dichtungen durch sie bedingt? Alle diese Fragen kann nur eine Charakteristik Rückert's beantworten, welche, unbeirrt durch überlieferte Meinungen, deren verhängnißvolle Macht sich gerade in der Literaturgeschichte am meisten bewährt, auf den Kern seines Wesens einzugehen sucht.

Was sein Leben betrifft, so war es das Stilleben des deutschen Gelehrten, der nicht einmal jene politische Rolle gespielt wie Uhland, Arndt u. a., sondern abwechselnd die

*) Durch die gesammelte Ausgabe seiner Dichtungen, die jetzt in Frankfurt bei Sauerländer erschienen ist, wird auch weitern Kreisen die Möglichkeit geboten, das Gesammtwirken des Dichters zu umfassen.

Docentenstellung an verschiedenen Universitäten und ein einsames Leben in ländlicher Zurückgezogenheit vorzog. So einförmig indeß diese Existenz sein mochte, so waren es doch immer Anstöße von außen, welche sein poetisches Schaffen bestimmten. Seine Poesie war eine „Gelegenheitspoesie" im Goethe'schen Sinne. Doch während bei Goethe jede äußere Anregung eine durch das ganze Leben hin nachzitternde und nachweisbare Wirkung ausübte, gleichsam eine Seite seines Wesens zum ersten mal hervortreten ließ, die sich dann weiter entwickelte, hörten bei Rückert diese Wirkungen in der Regel mit den äußern Anstößen auf; die frühere Richtung schien gänzlich vergessen, wenn er sich in eine neue warf; es fehlten selbst die Vermittelungen und Uebergänge. Dies „Ruckweise" in Rückert's poetischer Entwickelung ist charakteristisch für den Dichter und namentlich sichtbar in seiner Jugend, wo seine Poesie noch nicht wie später durch seine Studien bestimmt und durch ihre Anregungen von selbst in einer gleichmäßigern Richtung festgehalten wurde.

Die erste Epoche seines dichterischen Schaffens beginnt mit seinen Jugendgedichten und gipfelt in seiner politisch-patriotischen Lyrik. Sie ist mit seiner Reise nach Italien abgeschlossen, und zwar so fest begrenzt, daß sich kaum noch verlorene Echos der letztern in seinen darauffolgenden Gedichten finden. Seine Jugend floß dem Anschein nach in einfachen und gleichmäßigen Lebensverhältnissen dahin. Er wurde am 16. Mai 1788 zu Schweinfurt geboren, wo sein Vater die Stelle eines Rentamtmanns bekleidete. Die freundlich gelegene Stadt am Main mochte in dem Knaben, der in ihr auch seine ganze Gymnasialbildung genoß, zuerst den Sinn für Natur und Poesie geweckt haben. Ist doch das Frankenland eine wohlberufene Heimat deutscher Poesie. In Nürnberg sang der unerschöpfliche Hans Sachs und mit ihm eine große Zahl von Meistersängern in volksthümlichen Weisen, und später bewegte sich die Pegnitzschäferei in ihrem Irrhain in der Nähe der

alten Reichsstädt. Volksthümlicher Wurf und spielerische Kunst, sind dies nicht zwei Elemente, die sich in Rückert vereinigt wiederfanden? Begegnen sich nicht Hans Sachs und Harsdörfer in seinen Poesien? Doch der Main hat auch in neuer Zeit poetischen Schimmer genug über sein Flußgebiet ausgebreitet. Auch Platen, ein großer Sprachgewaltiger wie Rückert, ist in Ansbach geboren. Vor allem aber stand ja in Frankfurt die Wiege des Götterlieblings Goethe, und nicht weitab von den Quellen des Mains im Fichtelgebirge die Wiege unsers größten Humoristen Jean Paul. Und wiederum verleugnet Rückert, wenn auch nicht ebenbürtig diesen höchstgeborenen Geistern, nicht den Zug der Verwandtschaft zu beiden. Hatte er doch mit Goethe, dem Vielbewunderten, von ihm in den verschiedensten Strophen Gefeierten, den Blick für die Weltliteratur, Vorliebe und Geschick für Aneignung fremdländischer Formen gemein, so wie sich an den „Westöstlichen Divan" seine Hauptproduction, die man eine „westöstliche" nennen könnte, mit ihrer vorwiegend beschaulichen Physiognomie anschließt, während das Kraus-Wunderliche des Jean Paul'schen Humors, nur aus der Prosa in den Vers übersetzt und diesen mitbestimmend, in seinen Gedichten ebenso unverkennbar ist wie das unerschöpfliche Gedankenfüllhorn, das Blumen und Früchte ohne Ende ausschüttet.

Von Schweinfurt begab sich Rückert nach Jena, um seine Universitätsstudien zu absolviren. Seine eigentliche Fachwissenschaft war die Jurisprudenz, doch wandte er sich bald von derselben ab, um sich mit Philologie und Literaturgeschichte zu beschäftigen. Seine Muse war erwacht; von dem Jahre 1808 datiren seine später in sechs Büchern mitgetheilten Jugendlieder. Seine patriotische Lyrik beginnt erst mit dem Jahre 1813. Es ist dies nur insofern auffallend, als Rückert im Jahre 1809 thatsächlich die Absicht hatte, in österreichische Kriegsdienste zu treten, um gegen Napoleon zu kämpfen. Er war schon unterwegs und in Dresden angekommen, als die

Nachricht von dem abgeschlossenen Frieden seinen Plan vereitelte. Um einen solchen Entschluß zu fassen, war doch eine warme patriotische Begeisterung erforderlich; in den mitgetheilten Jugendliedern finden sich keine derartigen Klänge. Umgekehrt, als Rückert seine Lyra später zu patriotischen Hymnen stimmte, betheiligte er sich nicht am Kampfe, mochten nun die Bitten seiner Aeltern oder seine schwächliche Gesundheit ihn davon zurückhalten. So wollte es die Ironie des Zufalls, daß Lyra und Schwert bei ihm nie, wie bei Theodor Körner, zusammenklangen. Diese frische Unmittelbarkeit war seiner Dichtweise nicht eigen; singt er doch schon in seinen Jugendliedern:

Es war einmal gar andre Zeit,
Ich wollt', sie käme wieder,
Da hatt' ich noch kein Herzeleid
Und hatte keine Lieder.

Solang' mein Mädchen mich geküßt,
Ist mir kein Lied gelungen,
Seitdem das Glück verloren ist,
Hab' ich davon gesungen.

Die „Jugendlieder" zeigen uns den Dichter abhängig von verschiedenen Mustern deutscher Poesie. Gedichte wie das „Abendlied":

Die ihr mit dem Odem linde
Jedes Blümchen küßt und grüßt,
Sagt mir, laue Abendwinde,
Wo ihr jetzt mein Mädchen küßt? u. s. w.

oder wie das „Abendgemälde":

Wie der Abend stiller wird,
Und von fern die Mühlen wogen,
Kommt an seinem Stab der Hirt
Singend durch das Thal gezogen

erinnern an Uz und Hagedorn, ebenso die „Göttin Morgen-

röthe", „Des Stromes Liebe" u. a. Der Fluß derselben ist im ganzen ein leichter, mehr zur Melodie hingeneigter als in Rückert's spätern Gedichten. Freilich fehlt es auch nicht an Pegnitzschäferei und süßem Singsang:

Hüttelein,
Still und klein,
Blicke sanft im Sternenschein.

Der „Hymenäus", der Amor's raschefte Jägerin feiert, „Das Reich der Amoren" haben etwas Rococoartiges und gemahnen wie zusammergefügte Madrigale. Am unerträglichsten wird die Manier des süßlich-kindlichen Diminutivstils in größern Gedichten, wie in „Röschen's Sterbelied", wo das Vöglein zwitschert, das Lüftlein flüstert, das Blümlein seufzt, das Mägdlein schläft, oder in „Die Blumenengel", wo das Blümele, die Engelein und Maidlein den Eindruck machen, als wenn sie von Zuckerwerk wären, sodaß einem das ganze Gedicht im Munde zergeht! Mit Recht lehnte sich Adolf Müllner kritisch gegen die Rückert'schen Diminutive auf, deren Spur auch später nicht ganz erloschen ist, sondern, sobald der Dichter einen leichter tändelnden Ton anschlägt, stets wiederkehrt. Und gerade in ihnen mochte man das Eigenthümlichste jener „Gedichte" finden, die sonst sich allzu abhängig von den verschiedensten Vorgängern zeigten, in ihrer ersten Hälfte mehr von den Poeten des 18. Jahrhunderts, in ihrer zweiten von den Romantikern. Namentlich das sechste Buch mit seinen „Lorberzweigen" aus dem heiligen, doch durch die Stürme des Jahrhunderts längst entlaubten Hain der Legende, mit seinen Nixen, Irrlichtern, Elfen, seinen Mädelsbronnen, erinnert doch an die mondbeglänzte „Zaubernacht", in welcher Tieck's Muse spazieren ging, während Arnim und Brentano in ihr nach sonderbaren Galgenmännlein gruben. Goethe's Lyrik ist freilich das vorherrschende Muster, dem der Dichter namentlich in sprachlicher Hinsicht nacheifert. Gedichte wie die „Ephemeren", in

denen der junge Lyriker mit nicht geringem Selbstbewußtsein die bescheidenen Eintagsfliegen der Poesie verhöhnt, erinnern in einzelnen Wendungen ganz speciell an Eigenthümlichkeiten des Goethe'schen Stils:

Seht uns gaukeln, seht uns fächeln,
Fleiß und Kunst wird nicht geschont;
Wollt nur wohlgefällig lächeln,
Und wir sterben hoch belohnt!

In einigen balladenartigen Gedichten ist der frühe Zug des Dichters nach dem Orient und seinen Stoffen von Interesse; im übrigen ist die Behandlung breit und die Farbengebung meist grell. Fragen wir nach dem Werthvollsten aus diesen sechs Büchern „Jugendgedichte", so sind es die Humoresken, einige Gedichte spielerischer Laune, die trotz des Befremdlich-Barocken im einzelnen doch im ganzen einen einheitlichen Eindruck machen, indem auch Verse und Reime wie wohlgestimmte Narrenglöcklein in den allgemeinen Mummenschanz hineinklingen. Wie burlesk-originell beginnt „Die Tanzfuhre":

Vierundzwanzig Mädchenbeine
In dem schönsten Mondenscheine
Durcheinander hergeschlagen
Auf dem schlecht'sten Leiterwagen.

Bei den Beinen Händ' und Arme,
Und der ganze Leib, der warme,
Doch an Beinen lag das Ganze,
Denn sie kamen von dem Tanze.

In dem Gedicht „Die Göttin im Putzzimmer" haben die in den Reim gestellten Diminutive eine classische Bedeutung, indem sie die gelungene Nipptischmalerei vollenden, während in der Maske „Amor, ein Besenbinder" der Ton der Goethe'schen Humoresken auf das glücklichste getroffen ist.

Diese „Jugendlieder" Rückert's sind erst später in den „Gesammelten Gedichten" veröffentlicht worden. Dagegen er-

schienen im Jahre 1814 die patriotischen Lieder unter dem Titel „Deutsche Gedichte" von Freimund Raimar. Rückert hatte seine Studien inzwischen abgeschlossen, im Jahre 1811 in Jena sich als Docent habilitirt, bald darauf indeß eine Oberlehrerstelle in Hanau angenommen, doch, dem Anschein nach durch diese unbefriedigt, sich in Nürnberg, wo er viel mit gleichgesinnten Freunden in der Stadt und Umgegend verkehrte, wieder nach freier Wahl den ihm zusagenden Studien hingegeben. Die Jahre 1813 und 1814, seit langer Zeit die denkwürdigsten in deutscher Geschichte, befruchteten Rückert's Lyrik mit ihren Anregungen, er griff in die Saiten wie Körner und Arndt; doch war seine Lyrik weniger sangbar und kam zu spät, um noch als eine poetische Kriegsmacht mitzuziehen und auf Märschen und vor Kämpfen die Gemüther zu begeistern. Die „Deutschen Gedichte" bestanden aus zwölf kriegerischen Spott- und Ehrenliedern, aus „Geharnischten Sonetten", die in zwei Gruppen von je vierundzwanzig aufmarschirt waren, und aus „Noch vier Kriegslieder". Mit den Spottliedern Rückert's auf die Franzosen und ihre Marschälle wird sich der jetzige Zeitgeschmack kaum einverstanden erklären. So sehr man jubeln mochte über das zerbrochene Joch der Franzosen, in ihrem Kaiser und in ihren Heeresführern lag etwas von jener antiken Größe, welche doch über den Spott erhaben war. Der Wechsel des Kriegsglücks konnte ihre vergangenen Siege nicht auslöschen, und tapfer hatten sie sich gegen die Uebermacht gewehrt. „General Vandamme, welchen Gott verdamme", hatte sich freilich in deutschen Landen unbeliebt genug gemacht, aber der tapfere Marschall Ney, der für seinen Kaiser später den Heldentod starb, verdiente nicht ein Spottlied, wie es ihm Rückert nachsendete, ebenso wenig wie General Wrede mit seinen Baiern das Preisgedicht. Die plebejischen Marschälle der Revolution und des Kaiserreichs wurden, um eine Rückert'sche Lieblingswendung zu gebrauchen, „niedergesungen", die hochfürstlichen Heeresführer der Heiligen Allianz in die Wolken

erhoben; das war alles Wasser auf die Mühle der Restauration, deren Geklapper uns noch heute in die Ohren tönt. Der Ton aber dieser Lieder war der Ton einer modernen Meister- und Bänkelsängerei: „Ei, ei, Ney, Ney!“ u. s. f. Man fand und findet das recht volksthümlich, und in der That ist „Marschall Vorwärts“ und „Das Lied auf die Schlacht an der Katzbach“ in den Mund des Volks oder mindestens in die Lesebücher der Jugend übergegangen. Den wahrhaft schönen und begeisterten Gedichten eines Theodor Körner gegenüber klingen diese Rückert'schen doch allzu sehr wie Gassenhauer. Auch können wir es nur volksthümlich, aber nicht schön finden, wenn Rückert fragt:

Kann denn kein Lied
Krachen mit Macht,
So laut, wie die Schlacht
Hat gekracht um Leipzigs Gebiet?

In solchen „krachenden Liedern“ mag der augenblickliche Enthusiasmus explodiren, eine spätere Zeit hält sich vor so unästhetischem Geräusch die Ohren zu.

Ganz anders verhält es sich mit den „Geharnischten Sonetten“; in ihnen ist eine gesammelte Kraft des Ausdrucks und des Gedankens; in weltweiten Perspectiven spiegelt sich die große geschichtliche Bewegung; wir sehen „die Kaukasusse Waffen speien“, „die Wolgaströme durch ihre Dämme brechen“; die Staaten Europas treten in kühnen Personificationen vor uns hin, Russia, die kalte Jungfrau mit der Brust von Schnee, England, die Seejungfrau, die mit Aeol's Schlauche spielt; wir hören in dem meisterhaften dreizehnten Sonett den Geist Friedrich's seine Preußen unter die Fahnen rufen; es ist Bewegung, Macht der Darstellung, Anschaulichkeit; die geschichtlichen Parallelen sind schlagend, die mythologischen Bilder, wenngleich dem Stoff fremdartig, doch bezeichnend; aber, wohlverstanden, es sind nicht Kampflieder eines Tyrtäos, welche

die Herzen mit Feuer erfüllen; es ist eine Poesie, welche der Geschichte die Schleppe trägt, es ist gleichsam ein nachhinkender Vulcan, der den Harnisch dieser Sonette geschmiedet hat. Rückert's Muse erhebt sich, die Ereignisse, die Thaten anschauend, zu Schwung und Größe; aber sie verleugnet gerade deshalb nicht ihren beschaulichen, wir möchten sagen: episch-didaktischen Zug, es ist keine Lyrik der Stimmungen, des Gefühls, der Kampflust, welche den Drang in sich fühlt, die Geschichte zu schaffen, und in die Zukunft hinausreicht; es ist eine Lyrik, welche die Trophäen der geschlagenen Schlachten aufhäuft zu einem Thronsitz, von dem aus sie den Blick richtet auf eine große und glänzende Vergangenheit.

Wenn wir den volksthümlichen Ton der andern deutschen Lieder zu meistersängerartig finden mußten, so ist das Bedenken, welches man gegen die Form des Sonetts für eine deutsch-patriotische Lyrik hegen mußte, nicht minder nahe liegend. Die reflectirende Form des Sonetts, einer romanischen Dichtform, deren vollausklingende verschlungene Reime mehr für eine weiche melodische Empfindung und zwar in der Gestalt hin- und herwogender Reflexion geeignet sind, schien doch für den Ausdruck vaterländischer Begeisterung unmöglich aus augenblicklicher Inspiration geflossen, sondern durch eine etwas gesuchte Vermittelung herbeigeholt. Es ist hier zwischen Form und Inhalt ein paradoxer Widerspruch unverkennbar. Doch indem der Dichter diesen Widerspruch herausfordert und glänzend überwindet, sodaß die Reime des Sonetts rasselnd zusammenklingen wie die Ringe und Schienen eines Eisenpanzers, zeigte sich bereits die sieghafte Eigenthümlichkeit dieses Talents, die sprödesten Formen zu bändigen und eine selbstgewisse Sprachgewaltigkeit zur Schau zu tragen, welche die Hindernisse ebenso leicht überwältigt wie aufwirft.

Rückert war inzwischen 1815 nach Stuttgart übergesiedelt, wo er sich an der Redaction des „Morgenblatt" betheiligte. Er verdankte diese Stellung der Verwendung des Freiherrn

von Wangenheim, des damaligen Curators der Universität Tübingen. Die Physiognomie der Zeit hatte sich wesentlich geändert, als er „Den Kranz der Zeit“ (1817) herausgab, eine Art von Ergänzung zu den „Deutschen Liedern“. Es waren auch dies patriotische Lieder; aber nur ein Theil derselben wendete sich gegen den äußern Feind; die andern gehörten dem Gebiet der specifisch-politischen Lyrik an, die man wenigstens in späterer Zeit als solche zu bezeichnen pflegte; sie waren gegen die Reaction gerichtet und sprechen die Hoffnungen der Deutschgesinnten aus; ihre Färbung war, um es mit Einem Worte zu bezeichnen, eine burschenschaftliche. Die Sammlung trägt das Motto:

Das Einzelne mögt ihr schelten,
Das Ganze laßt nur gelten,
Es ist ein Bild der Zeit,
Noch frisch nach zwanzig Jahren,
Und wird die Farbe bewahren
Noch eine Strecke weit.

Die Spottlieder sind durch ein Lied auf den Helden Davoust bereichert; von Napoleon selbst heißt es:

Der Herr hat ihn gefaßt beim Schopfe,
Geschleudert ihn vom goldnen Stuhl,
Gleich einem stauberzeugten Tropfe,
Nicht in den Staub, nein, in den Pfuhl.
Verloren hat er Ehr' und Kronen;
Nun, seines Lebens mögt ihr schonen.

Die Stadt Paris wird als eine schwenzende Buhlerin geschildert; ein schön französisch Mägdlein verschmäht's, mit ihrem in Rußland erfrorenen Bräutigam, der als Geist dieser Braut Lenore erscheint, zu ruhen; der Haß gegen Frankreich spricht sich noch mehrfach oft mit bitterstem Pathos aus; doch im ganzen überwiegt die Ehrenfeier deutscher Helden, wie in den „Drei Gräbern zu Ottensen“, in dem gereimten Anekdoten-

kranz „Blücher“ und in der „Walhalla“, in welcher die Bildnisse eines Körner, Schill, Hofer, Speckbacher, Prinz Karl, Prinz Koburg aufgestellt sind, mit gleichmäßiger Würdigung des preußischen und österreichischen Verdienstes, ja mit süddeutscher Hinneigung zu „Habsburgs Aar“, dem der Reichsapfel nahe gelegt wird.

Es war jene Zeit, wo Rückert in Uhland einen gleichstrebenden Sänger begrüßen mußte. Das Thema, welches Uhland in dem Gedichte angeschlagen:

Wenn jetzt ein Geist herniederstiege,
Zugleich ein Sänger und ein Held —

klingt in vielen dieser Rückert'schen Gedichte wider, welche jedenfalls zu den schwunghaftesten gehören, die unser Dichter geschaffen. „Deutschlands Heldenleib“, „Deutschlands Feierkleid“, „Der Dom zu Köln“, das volksthümlich gewordene, in seinen scharfen Umrissen meisterhafte „Barbarossa“ drücken alle die Sehnsucht nach bessern Zuständen, die schon zur Zeit des Wiener Congresses wachsende Verbitterung der Nation über die diplomatischen Zwistigkeiten und das ihr vorenthaltene Palladium deutscher Einheit aus. Klingt es nicht, wie später die Lieder des stuttgarter „Lebendigen“, wenn Rückert im „Gruß des Rheinstroms“ singt:

Wenn ihr selbst in euern Herzen
Habt nicht ganz vergessen,
Was, zum Weh euch, mir zu Schmerzen,
Euch getrennt vordessen,
Haß, der noch im stillen grimmet,
Zwietracht, die noch heimlich glimmet;
Wascht in meinem Becken
Ab die letzten Flecken!

Dann ihr alle, so gereinigt
Von dem fremden Greuel,
Alle ihr, nun so geeinigt
Zu der Eintracht Knäuel,

Hier zu ew'gem Bundesmahle,
Reich' ich euch die volle Schale;
Trinkt aus ihrer Tiefe,
Daß vom Mund es triefe.

Was zusammen ward gelöthet
Von des Krieges Hammer,
Was zusammen ward genöthet
Unter Druck und Jammer;
Daß die Freiheit und der Friede
Stets es mehr zusammenschmiede,
Darauf, deutsche Zecher,
Trinkt aus meinem Becher.

Wir sehen also unsere ehrwürdigen Alten, den Minnesänger Uhland und den Brahmanen Rückert, in ihrer Jugend die Töne jener politischen Lyrik anschlagen, welche gerade von den feinästhetischen Verehrern dieser Dioskuren verfemt wurden, als nach dem Jahre 1840 die jüngern Poeten es wagten, sie in etwas neuern Tonarten zu singen. Ja, als Autorität wurde der betrunkene Student aus Auerbach's Keller mit seinem Sprüchlein: „Ein politisch Lied, ein garstig Lied", citirt, um diese Kühnheit, die noch überdies als eine Neuerung gebrandmarkt wurde, zu verdammen. Doch die politische Lyrik ist eine der berechtigtsten Dichtgattungen, und wenn gerade unsere Classiker, mit Ausnahme Klopstock's, sie nicht pflegten, so ist dies um so weniger maßgebend, als dafür in Schiller's Dramen sich eine Fülle von politischem Pathos ablagerte, Goethe's Abneigung gegen die Politik eine persönliche war, dagegen die Lyriker des Alterthums von Tyrtäos und Pindar bis zu Horaz und Ovid, dann wiederum Dante, in neuer Zeit Byron und Victor Hugo in machtvollen Klängen politische Stoffe besangen. Ja die echte Lyrik, die sich an Männer, nicht an Frauen wendet, wird nie des politischen Inhalts entbehren können, als eines Trägers energischer Begeisterung, und es sind nur Siebenschläferepochen in der Geschichte der Natio-

nen und Literaturen, wo diese Lyrik unter schöngeistiger Traumduselei vergraben liegt.

Rückert freilich sagte sich, nachdem er den „Kranz der Zeit" veröffentlicht, auf lange Jahrzehnte von der politischen Muse los. Diese Jahrzehnte boten allerdings nichts, was einen Sänger der Thaten sonderlich begeistern konnte; eine nergelnde Polizeiherrschaft auf der einen, eine ärgerliche Verstimmtheit auf der andern Seite wurde die Signatur der Zeit; die politische Restauration wurde ein chronisches Leiden; der „Herr Congreß", der sich mit der Frau Deutschheit „in Wien im Kreise gedreht", setzte dies fort als Deutscher Bundestag in Frankfurt am Main. Und als der Blitz der Julirevolution in diese schwüle Atmosphäre schlug, als das „scherwenzende Paris" sich auflehnte „gegen die Pfeife", nach der es „tanzen sollte", da wehte denn doch für jene Dichter, die sich ihre Sporen verdient, indem sie dem fliehenden Franzmann die Sporen abtraten, die Freiheitsluft aus einer sehr conträren Himmelsgegend. Diese „französische" Freiheit war doch himmelweit verschieden von der deutschen, deren Hort im Kyffhäuser am Tisch von „Marbelstein" saß, und wer konnte wissen, ob aus der Gärung dieser Revolutionen nicht wieder die Schaumblase eines neuen Napoleonismus steigen würde? Zur Zeit der preußischen freiheitlichen Opposition, als Herwegh seine Leier stimmte, Heine seine satirischen Pfeile schleuderte, befand sich Rückert aber in der schiefen Lage, selbst ein Ziel derselben zu sein, als einer der Edelsteine, welche die Krone des Preußenkönigs schmückten, wie die Weisen und Dichter im Lotosblumenland die Krone des Vidramatya und Bogha! Im Jahre 1848 kam aber die „wilde Jagd" von Paris, es war wieder Franzosenthum, und die deutschen Freiheitssänger von ehemals knöpften sich fester zu denn je! Uhland dichtete nicht, doch er sprach im Parlament von dem Tropfen demokratischen Oels, der den deutschen Kaiser salben müsse — Rückert schwieg.

Seine politische Muse war desorientirt; erst im hohen Greisenalter sang er noch einmal für Schleswig-Holstein.

Ehe unser Dichter im Jahre 1817 seine italienische Reise antrat, hatte er noch sein reizendes Liebesidyll „Amaryllis" gedichtet, Sonette von der hausbäckigen Frische der Borsdorfer Aepfel, echt natur- und landwüchsig, mit Zugaben von arkadischer Ungenirtheit, wie das bekannte Gedicht von dem nagenden Liebesangedenken, dem mit heimgetragenen Flöhchen, und seine „Aprilreiseblätter", Sonette von großer Pracht der Darstellung, vielleicht die schönsten, die Rückert gedichtet; wir erinnern nur an das tiefsinnige Gedicht: „Die Welt ist eine Lilie, eine Blume", an das Gewittergedicht: „Die Tannen splittern und die Föhren krachen", an das sinnige Gedicht „Von den drei Kielen", sowie an die patriotischen Sonette, unter denen sich machtvollere Hymnen befinden als unter den frühern, wie das Sonett mit der revolutionärsten Wendung, die je aus Rückert's Feder gefloſſen:

Du Volk der Deutschen, Phönix sondergleichen
Du bist mit Ruhm gealtert ein Jahrtausend,
Doch niemand soll mit Hohn sehn deine Leichen.
Besteig den Holzstoß, nicht vorm Tode grausend!
In Flammen soll dir Schwäch' und Alter weichen,
Und du hervorgehn, neu in Jugend brausend.

Für die Vielseitigkeit der Stimmungen Rückert's mag auch das folgende Sonett Zeugniß ablegen, welches das Hamlet-Thema von der „Schalheit dieser Welt", die Blasirtheit, den Weltschmerz in so gesteigerter Ueberreizung ausdrückt, daß weder die jungdeutschen Prosaiker noch die Byron'sche Schule darüber hinausgehen konnten, wenngleich Rückert nicht die ironische Pointe unterdrückte:

Ich klag'! Ist einer, der mir kann antworten?
Ich klage, daß nichts ist als nicht und nichtig,
Daß alles Leben ist, wie Spreu gewichtig,
Und alles Sein voll Mark, gleich hohlen Worten.

Ich klage an die Blumen, die verdorrten,
Die Lüfte klag' ich an, die leicht und flüchtig,
Den Felsen, der nicht steht auf Füßen tüchtig,
Die Erde, die auch wankt von ihren Orten.

Ich klage laut, daß eitel sind die Freuden,
Wollüste, Wünsche, Wonnen, Wohlgefallen,
In eigner Glut sich zehrend wie die Kerzen.

Ich klage laut, daß eitel sind die Leiden,
Und daß das eitelste vom eiteln allen
Ist mein Anklagen eitler Lust und Schmerzen.

Mit Rückert's italienischer Reife beginnt eine nur kurz dauernde, aber fruchtbare zweite Epoche seiner dichterischen Schöpfungskraft — wir möchten sie die romanisch-antikisirende nennen. Auch diese Periode hat wie seine erste politisch-patriotische in seiner spätern Production keine Spuren zurückgelassen; er ist weder zu ihren Formen zurückgekehrt, noch hat er den blauen Himmel Italiens je wieder in seine poetischen Erinnerungen hereinschimmern lassen. Wenn es seine Absicht war, Anschauungen und Materialien für ein großes Hohenstaufen-Epos in Italien zu sammeln, so hat er auch diese Absicht wieder aufgegeben. Man muß annehmen, daß ihn außer jugendlicher Reiselust besonders ein Unbehagen mit deutschen Zuständen nach dem Süden getrieben hat, mochte dies Unbehagen nun erzeugt sein durch die dumpfe Atmosphäre der politischen Restauration oder durch seinen Verkehr mit der schwäbischen Dichterschule, zu welcher er, trotz seiner Wechselgesänge mit Ludwig Uhland, doch nicht recht paßte. Rückert verweilte lange in Rom, wo er mit den deutschen Künstlern in innigem Umgang lebte, dem er auch in einem Gedicht ein Denkmal gesetzt hat. Die meisten poetischen Gaben brachte er zwar von Neapels reizendem Golf zurück:

Napolis, von zweien Meeren
Stets betäubt durch Wogenbrand,

Eins in dir von Menschenheeren,
Draußen eins an deinem Strand.

Und die Wog' an deinem Strande
Brandet so gewaltsam nicht,
Wie die Menschenflut am Lande,
Die sich im Toledo bricht.

Die „Fahrt um den Posilipp", das „Lied an Vesuv" sind von lebendigstem Colorit, landschaftlich sowol wie genrebildlich, und dabei stimmungsvoll gehalten. Auch neapolitanische Volkslieder hat Rückert eingesammelt; namentlich aber regte der Aufenthalt in Italien seine Muse an, alle jene südlichen Formen, wie sie früher im „Musenalmanach" der Schlegel sich bereits in bunter Fülle tummelten, von neuem zu pflegen. Und diese Kinder des Südens übten einen verlockenden Reiz auf sie aus! Gab es für sie doch keinen Reimzwang — der reichste Zusammenklang war ihr willkommen, weil ihre Formbeherrschung ihn spielend zu Stande brachte. Seine Meisterschaft im Sonett hatte Rückert bereits hinlänglich bewährt. Doch nun folgten „Sestinen", „Octaven", von denen jede ein kleines Gedicht für sich mit melodischem Abschluß bildete, Sicilianen, freier ergossen in vier verschlungenen Reimen und mit besonderer Meisterschaft behandelt, Ritornelle, spielende Blumenscherze mit wiederkehrendem Reim, gleichsam lyrische fleurs animées, indem aus jeder Blume als Blumengeist irgendein sinniger Gedanke steigt — und alle diese Vers- und Reimformen auch mit südlichem Geist und Empfinden behandelt, melodisch-duftig, namentlich sind die „Liebes-Sicilianen" von südlichem Feuer durchhaucht und von einer schönen Sinnlichkeit beseelt:

Beglückte Wellen, eingeweiht zum Bade,
Die Glieder einer Göttin zu umfließen.

Der Süden führte Rückert auch auf eine antikisirende Richtung, die sich in seinen „Distichen" ausprägt; einzelne derselben sind der Galatea geweiht:

Wogenbeschwichtigerinnen, o halkyonische Vögel,
Musen, sänftigt den Sturm, welcher im Busen mir tobt!
Wo ihr nistet, ihr holden, ist augenblickliche Stille,
Und der Verwirrer der Welt, Amor, der stürmende, ruht —

andere dem Narcissus. Aehnliche Gestalten der classischen Mythologie suchen wir in Rückert's spätern Dichtungen vergeblich.

Mit seiner Rückkehr aus Italien beginnt die lange Jahrzehnte umfassende dritte Epoche Rückert's, welche man als die der westöstlichen Lyrik und Didaktik bezeichnen kann. Wohl ging ein selbständiges abendländisches Dichten in ihm lange Zeit hindurch parallel mit den morgenländischen Aneignungen, wie zwei Ströme, die sich nicht miteinander berührten; dann aber siegte der Orient über den Occident und gab ihm fast ausschließlich die Farbe. Der Inhalt dieser Dichtungen ist Liebe und Weisheit; beide gewinnen mit der Zeit einen patriarchalischen Zug. Die Idylle des Familienlebens und der beschränkten Häuslichkeit tritt fast ganz in den Vordergrund; die Zeitgeschichte, die Bewegungen der Völker, die politisch-socialen Gedanken haben keine Bedeutung mehr für den Poeten; er gräbt theils tiefer nach den Wurzeln der Welt, theils spielt er flacher auf ihrer Oberfläche und erzählt nur die kleine Chronik eigener Erlebnisse.

Diese Erlebnisse selbst lassen sich kurz zusammenfassen; sie gehen kaum über jene bürgerlichen Ereignisse hinaus, welche Schiller im „Lied von der Glocke" poetisch dargestellt. Bei seiner Rückkehr von Italien machte Rückert in Wien die Bekanntschaft des gefeierten Orientalisten von Hammer-Purgstall, der sein für morgenländische Poesie bereits waches Interesse im hohen Maße steigerte und so dem Schaffen Rückert's eine für sein ganzes Leben entscheidende Richtung gab. Von Wien kehrte Rückert nach Franken zurück, lebte abwechselnd in verschiedenen Städten, verheirathete sich, nachdem er seine Liebe in östlichen und westlichen Formen gefeiert, und nahm seinen

Wohnsitz auf dem Gute Neuses bei Koburg. Die Idylle von Neuses wird jetzt die Heimat seiner Poesie. Von hier aus, von dieser „Freudenfrohburg, Ehrenburg und Residenz" ließ er wie von einem Flugbret seine poetischen Tauben in den Osten hinausflattern, oder nur in die anmuthige Nähe des Parks und Gartens. Solange Vögel, Blumen und Lichter, Lüfte und Quellen ein paradiesisches Deutsch mit ihm redeten, dichtete er; doch wenn im November der Nebel dem Sonnenschein obsiegte, gab er sich der Philologie und dem Uebersetzerhandwerk hin. Um für seine Familie reichlicher sorgen zu können, folgte er dem Ruf, der ihn im Herbst 1826 als Professor der orientalischen Sprachen nach der Universität Erlangen zog. Anfangs wollte ihm, wie aus mehrern seiner Gedichte hervorgeht, die akademische Wirksamkeit wenig behagen — in Neuses erquickte er sich immer wieder und ruhte im Arm der Musen aus. Seine Productivität war in dem Jahrzehnt von 1830—40 reger als je; es war auch die Zeit, in welcher seine „Gesammelten Gedichte" (6 Bde., 1834—38) erschienen, daneben sein westöstliches Hauptwerk: „Die Weisheit des Brahmanen" (6 Bde., 1836 — 39). Rückert's gesammtes dichterisches Schaffen lag übersehbar vor dem Publikum; sein Ruhm hatte den Gipfel erreicht. Da rief ihn noch weiter von seiner Idylle in Neuses die Einladung des Königs Friedrich Wilhelm IV., der ihm eine Professur in Berlin und den Charakter als Geheimer Regierungsrath anbot. Eine neue Aera romantischer Herrlichkeit schien an der Stätte zu erblühen, wo einst Friedrich der Große an seiner Tafelrunde des vorigen Jahrhunderts andere Größen, die lichtspendenden Sonnen der Aufklärung, versammelt hatte. Rückert neben Tieck und Schelling, im Bunde mit der Romantik und einer Philosophie, die den genialen Schwung ihrer Jugend verleugnete, um ein seltsames mythologisches Gebräu zu Tage zu fördern, welches nur der Umkehr der Wissenschaft zugute kommen konnte — es war keine glückliche Conjunctur, keine, die seiner eigenen Poesie Er-

hebung verheißen und erwirken konnte. Ging doch die Zeitströmung mit Macht gegen diese romantische Aera, in deren Kreisen sich Rückert selbst wie verschlagen vorkommen und wenig heimisch fühlen mochte. Immer grollender wurde die Bewegung, immer mismuthiger die Stimmung, der scharfsätzende berliner Geist war dem sinnigen „Brahmanen", dem Welt- und Lebenspriester, durchaus nicht sympathisch.

In dem „Tiedge-Album" von 1844 erschien Friedrich Rückert's „Ein Winter in Berlin", in welchem der Dichter seinem Misbehagen in Versen, die zum Theil einen allzu naturwüchsigen, an den Knittelvers grenzenden Charakter tragen, Ausdruck gibt. Die Schwüle der Hörsäle drückt ihn:

Wie ich mich hier behage?
Wie die Eul' am Mittage
In lärmender Krähen Schar —
O wär' in meiner Nacht ich einsam, wie ich war.

Nur wenige dieser vierundzwanzig Stücke, darunter das fünfte und sechste, athmen den Hauch poetischer Begeisterung. Die andern sind von dem berliner Sande, bei allen Klagen über denselben, inspirirt. Die Don-Quixotischen Riesen überragen den Kreuzberg, und Berlin bleibt nichts als der Wind zur Nahrung übrig. Alles ärgert ihn, die Windmühlen, die Sandfelder, die sumpfigen Wiesen; selbst die Spree fließt mit Widerwillen in Berlin hinein:

Sie kommt beim Oberbaum herein,
Rein wie ein Schwan, um wie ein Schwein
Beim Unterbaum herauszukommen.

Diese alliterirende Antithese geht bei ihrer Witzlosigkeit doch über die Grenzen des guten Geschmacks hinaus. Die „Beine der göttlichen Fanny" erhalten ein etwas zweifelhaftes Lob — jedenfalls wird der Brahmane hier an seine Bajaderen erinnert. Daß das große Publikum zum Heerweg läuft, kränkt

den Dichter noch besonders; er hat die politische Lyrik seiner eigenen Jugend vergessen. Seinen Mismuth regte es noch mehr an, daß sein Drama „Saul und David" gar keinen Anklang findet:

Ich ließ selbst meinen Wein sie proben,
Daß sie sollten meine Verse loben;
Sie haben gut meinen Wein geprobt,
Doch meine Verse schlecht gelobt.

Auch diesen Versen im „Tiedge-Album" ist gewiß geringes Lob zutheil geworden, auf sie paßt das Wort: „Indignatio facit versum."

Dieser Unwille des Dichters, der unter glänzenden Bedingungen nach Berlin berufen worden war, gegen die Verpflichtung, vier Monate lang in der Residenz Collegia zu lesen, erschien aber allzu unmotivirt; denn was hinderte ihn, diese lästige Stellung aufzugeben und die berliner Sandluft mit den frischen Lüften seines koburger Tusculum zu vertauschen? Doch erst im Jahre 1848 sagte er der Herrlichkeit der romantischen, in revolutionären Sturm und Drang verwickelten Aera Preußens auf immer Lebewohl, indem er sich ganz auf sein stilles Neuses zurückzog und dort bis zu seinem Tode vergrub.

Die dritte westöstliche Epoche Rückert's begann mit zwei Cyklen von Liebesgedichten, von denen man in der That kaum annehmen konnte, daß sie aus der Feder desselben Dichters geflossen: dem „Liebesfrühling" und den „Oestlichen Rosen". Der erstere ist ganz im Geiste christlich-germanischer Liebeswerbung empfunden, fromm, sittig, aufs Ewige gerichtet:

Da ich dich einmal gefunden
Kann ich dich nicht mehr verlieren;
Da du mich einmal umwunden,
Mußt als Kranz mich ewig zieren.
Dich nicht ahnte mein Verlangen
Eh' dich mir der Himmel gab;

Da ich dich von ihm empfangen,
Nimmt dich keine Welt mir ab.

Die Sträuße des „Liebesfrühling“ sind wie auf deutschen Wiesen gepflückt; es sind die Blumen deutscher Minne- und Volkslieder, die uns anheimelnd entgegenduften. Dabei ist die Form melodisch, von lieblichem Fluß und frei von allen Künsteleien einer in kühnem Formenspiel sich gefallenden Muse. Die „Oestlichen Rosen“, die aus den Gärten von Schiras gepflückt sind, athmen ein ganz anderes Arom, einen fremd gemahnenden Zauber. Das ist nicht die auf Ewigkeit berechnete Liebe, das ist die Liebe, die dem Augenblick huldigt, die ungewohnt ist, an der „Sehnsucht zu zehren“, welche zu geschwindem Genuß mahnt und nach dem Verzicht noch eine Spätlingsrose dankbar auf den Schos nimmt. Ja wie Homunculus der Schelm, feiert der Dichter die Schönen im Plural, die Herrscherinnen mit dem Hauche der Jasminen, den Moschuslocken und Thränen wie Rubin, oder den „Schönheitsmarkt“:

Ueberall die zarten,
Leichtbejahrten
Schönen aller Arten.
Schönheitsmarkt ist, wo ihr wandelt,
Welche Menge milder
Zierlich wilder
Allerliebster Bilder!
Freunde, fanget an und handelt!

Diese Liebe geht Hand in Hand mit der seligen Trunkenheit, dem Rausch des Weins:

Mein Bethaus, Wohn- und Arbeitshaus
Ist nun beisammen im Weinhaus,
Und eher bringt mich kein Mensch heraus,
Als einst der Tod ins Gebeinhaus.

Der Becher und die zwei schönen Augen sind stets beisammen:

Mönch! die Predigt schenk' ich dir,
Die mir nicht kann taugen;
Denn es winkt ein Becher mir
Und zwei schöne Augen.

Niemals hat mir Doppelrausch
Tadelswerth geschienen.
Ist es nicht ein edler Tausch,
Lipp'- und Wein-Rubinen?

Ja der Dichter läßt sich zu hitziger Polemik gegen die weltverdüsternde Anschauung fortreißen, gegen die Heuchlinge, Mönche und Frömmlinge:

Frühlingswind und Morgenduft,
Wo sind sie hingeschwommen?
Ein Brodem ist in dieser Luft,
Daß Herzen sind beklommen.

Der Frühling gibt keine Kränze mehr
Der traurigen Braut, dem Leben.
Umsonst verstörtem Zecherheer
Gab Herbst die Fülle der Reben.

Wer hat im Lande angestellt
Das große Leichenbegängniß?
Wer hat uns das luftige Himmelszelt
Gemacht zum dumpfen Gefängniß?

Schweige still, o Hafis! wer hat
Enthüllt des Himmels Gerichte?
Es ist ein dunkel beschriebenes Blatt
Im Buche der Zeitgeschichte.

Offenbar ist der Widerspruch in Ton und Haltung dieser beiden Liebescyklen ein so auffallender, daß der Dichter selbst es für nöthig hielt, eine Erklärung und Vermittelung zu suchen. Er that dies in dem Motto zu den „Oestlichen Rosen", das er im Spätsommer 1837 gedichtet hat:

Die Lust am schnöden Dienst der Zeit ging mir verloren,
Nicht dieser Thörin wollt' ich dienen mehr zum Thoren.

Ich brach die Kett' und nahm zum Morgenland die Flucht;
Dort hab' ich Aehnliches, als Goethe fand, gesucht.
In Schiras Rosenhain, umsäuselt von Cypressen,
Hab' ich bei Lieb' und Wein in Gott die Zeit vergessen.
Die Liebe führte mich an ihrer Rosenhand,
Und unversehens fand ich mich im Vaterland;
Im Vaterlande, wo mein Liebesfrühling blühte
Aus Rosenfunken, die ich mitbracht' im Gemüthe.
Soll mich ein Irrweg reun, der mich geführt zum Ziel?
Dem Liebesernste sei verziehn sein Scherzvorspiel!

Ei, weiser Hafis, ist dir's nicht Ernst mit deiner Liebe und deinem Rausche, daß das Selbstbekenntniß des Dichters deine Poesie zu einem „Scherzvorspiel" herabsetzt? Ist das „ein Irrweg", der Weg in die Schenke und zum ambraduftigen Liebchen? Warum schüttelt der Dichter den Kopf über diese im Osten blühenden Rosen, als wenn ihre Dornen den Brautschleier seines Liebesfrühlings zerreißen könnten? Sind sie doch lange nicht so üppig, diese Rosen des Hafis, wie der später nachgesungenen Gitagovinda schwellendes Lotosblumenlager! Gehört dem Osten nur die spielende Form, dem Westen das Herz und die Empfindung des Dichters? Oder ist sein Dichten überhaupt nur ein meisterhaftes Nachdichten, das nach den Mustern des Ostens prachtvolle orientalische Teppiche der Lyrik wirkt, nach deutsch-mittelalterlichen Vorbildern aber seine keusch-minniglichen Liebeslieder dichtet? Trägt sein Talent auf eigenem charakterlosen Stamm nur aufgeimpfte Blüten und Früchte?

Ohne Frage ist Rückert's Muse eine Gärtnerin, welche das Oculiren aus dem Grunde versteht und dem deutschen Sprachstamme prächtige exotische Blütenformen eingeimpft hat, doch wäre es ungerecht, ihre selbständige Eigenthümlichkeit und Schönheit leugnen zu wollen. Gewiß befand sich Rückert längere Zeit in einem Zwiespalte, der, noch mehr als in jenen so verschiedenartigen Cyklen, sich in der poetischen Schutzrede des Dichters ausprägt. Rückert's Muse hatte mit deutsch-

patriotischen Liedern debutirt; sie konnte nicht mit gleicher Unbefangenheit auf dem westöstlichen Divan ausruhen, wie Goethe's Muse mit dem Silberhaar, welche überall, in Deutschland wie in Rom, der schönen Sinnlichkeit gehuldigt und dieselbe, wie einst in den Distichen der „Römischen Elegien" nach dem Vorbild des Tibull und Properz, jetzt nach dem Vorbild des Hafis in heitern Schenkliedern verherrlichte. Sie schämte sich im christlichen Haushalt, den sie in ihren westlichen Gedichten vertrat, der östlichen Ausgelassenheit; sie war geneigt, diese taumelnde Weinseligkeit des Hafis für unerlaubte Ausschweifungen zu halten oder nicht wie jenen Liebesfrühling als eine aus dem eigenen Innern herausgeborene That des Dichters zu betrachten, sondern mehr als Seitensprünge seiner Gelehrsamkeit, als einen poetischen Tanz der östlichen Alphabete, wenn sie vor den müden Augen des Philologen durcheinanderflirrten und schwirrten, als flores und amoenitates zur Erquickung nach dem Studium. In der That waren die „Oestlichen Rosen" im Grunde doch eine Reproduction des Hafis, und so erschienen auch die spätern Dichtungen als freie Aneignungen. Erst in der „Weisheit des Brahmanen" hat Rückert Ost und West mit dichterischer Eigenheit verschmolzen.

Jene Aneignungen hatten bereits vor den „Oestlichen Rosen" mit den mehr mystisch-pantheistischen Ghaselen des Dschelaleddin-Rumi (1819) begonnen; es waren zunächst die Perser, denen Rückert's poetische Begeisterung galt. Ihnen folgten die Chinesen, deren „Schi-king" Rückert, obgleich der chinesischen Sprache nicht mächtig, nach einer lateinischen Uebersetzung in gewandte deutsche Verse übertrug. Dann wandte sich Rückert den Arabern zu, indem er die „Makamen" des Hariri unter dem Titel „Die Verwandlungen des Abu-Seid" (2 Bde., 1826) mit ausnehmender Virtuosität der Sprachbehandlung und einer in unerschöpflicher Reimfülle sich ergehenden Plauderhaftigkeit übertrug. Dem Hariri ließ er später „Hamasa, oder die ältesten arabischen Volkslieder" (2 Bde.,

1846) und „Amrilkais, der Dichter und König“ (1847) folgen. Der ebenso tiefsinnigen wie zarten Poesie der Hindu entlehnte er eine reizende Episode des großen Volksepos „Nal und Damajanti“ (1828) und dem persischen Epos des Firdusi die ganz frei behandelte Nachdichtung „Rostem und Suhrab, eine Heldengeschichte“ (1838), in Bezug auf epische Darstellung vielleicht das Beste, was aus Rückert's Feder geflossen. Als eigene Dichtungen auf orientalischer Grundlage folgten dann „Morgenländische Sagen und Geschichten“ (2 Bde., 1837); „Erbauliches und Beschauliches aus dem Morgenlande“ (2 Bde., 1837); „Brahmanische Erzählungen“ (1839). Und alle diese Zuflüsse orientalischer Weisheit vereinigten sich gleichsam zu einem großen Strom in dem Lehrgedicht in Bruchstücken: „Die Weisheit des Brahmanen“ (6 Bde., 1836—39).

Wenn über die Berechtignng der politisch-patriotischen Poesie, welche Rückert's erste Epoche bestimmt, kein Zweifel herrschen kann, so ist diese Aneignung orientalischer Lyrik und Epik und die Verschmelzung derselben mit der eigenen modernen Dichtung eine der deutschen Literatur allein eigenthümliche Erscheinung, an die wir allerdings durch den Entwickelungsgang unserer classischen und romantischen Dichtung gewöhnt sind, die aber für den unbefangenen Blick doch immer abnorm erscheinen muß. Die Poesie soll der Ausdruck des Volkslebens und des Zeitgeistes sein, d. h. ihren allgemein menschlichen Inhalt nicht als eine leere und zeitlose Abstraction fassen, sondern mit jenen geistigen Hebeln bewegen und in jene Form kleiden, welche dem Culturstandpunkte ihrer Zeit entspricht. Das ist ein Axiom, das viel bestritten und viel belacht werden mag von allen Vertretern einer dilettantischen Aesthetik, das aber unerschütterlich feststeht, bestätigt durch die echte und unsterbliche Poesie aller Zeiten. Auch unsere classische Epoche bestätigt dies in Schiller's und Goethe's Hauptwerken. Wenn indeß daneben ein gewaltiger Drang der Aneignung geht, das Streben, Geist und Formen aller Nationen dichterisch zu be-

wältigen und in die deutsche Literatur zu verpflanzen, wenn unsere Classiker selbst, namentlich aber Goethe und Herder, das Princip der Weltliteratur verkündigten, so ist dies wol ein Zeichen, daß unsere Sprache trotz der großen Muster noch selbst im Bildungsdrange begriffen, daß unsere Classicitätsepoche noch kein endgültiger Abschluß unserer Literatur ist, sondern, zersetzt wie sie ist durch diesen wir möchten sagen heißhungerigen Bildungsdrang, eine Fülle von Leistungen zeigt, die mehr für Studien als für Resultate gelten können und die ganz in den Volksgeist aufzuheben einer zweiten classischen Epoche vorbehalten bleiben muß. Der Universalismus der Bildung und der Kosmopolitismus der Gesinnung feiern Triumphe auf Kosten einer wahrhaft volksthümlichen, aus dem Volksgeist und Zeitgeist hervorgehenden Entwickelung, während jene so tief wiederum, so mit innerer Nöthigung unserer Literatur eingeboren scheinen, daß in ihrer Pflege die sich ablösenden Richtungen und Schulen, die classische und romantische und selbst ein Theil der modernen, übereinstimmen. Wo es sich blos um Uebertragungen der fremden Muster handelt, da mag man die Kunst preisen, welche unsere vielgewandte Sprache zu immer neuen Siegen über die verschiedensten Sprachformen der anders redenden Menschen führt; doch wenn unsere Dichter, wo sie selbstschöpferisch auftreten, in diesen Formen zu dichten, in diesen Zungen zu reden anfangen, da tritt die Frage nach der Berechtigung derselben für unser Volk und für unsere Zeit von selbst in den Vordergrund.

Nun scheint die orientalische Dichtung am meisten abgelegen von den Bestrebungen und Zielen der abendländischen Völker, zu deren hin- und herzitternder Unruhe ihre quietistische Weltanschauung in offenbarem Widerspruch steht. Sie erscheinen uns trotz aller Zeugnisse, von denen ihre Geschichtsbücher melden, trotz ihrer Königsären, deren Chronologie unsere Forscher mit eisernem Ernst aufspüren, als geschichtslos, weil ihnen das Bewußtsein des geschichtlichen Geistes fehlt. Wir haben es bei

ihnen mehr mit einem Knäuel auseinanderzuwirrender Begebenheiten als mit schöpferischen Thaten zu thun, und dadurch erscheinen sie durch eine tiefe Kluft von uns geschieden. Dennoch aber ist es der verwandte indogermanische Stammgeist, der uns mit jenen Völkern verbrüdert, der, dort gleichsam noch in seinen Wurzeln festgehalten, sich hier zu zahllosen Verzweigungen gegliedert, zu weitschattender, im Sturm der Zeiten sich wiegender Krone ausgebreitet hat. Und in der That sind in der orientalischen Dichtung Elemente, welche theils für die Bewegung des modernen Geistes verwendbare Fermente sind, theils gegen seine allzu flüssige Expansion ein zusammenhaltendes Gegengewicht bilden.

Friedrich Rückert muß nun als der echte Indogermane betrachtet werden, der Vertreter der arischen Stammliteratur, als der Mittelpunkt dieser ganzen Richtung, zu welcher Goethe und Herder hinleiten, von welcher die modernen Ausläufer wieder ausgehen. Er ist der sprachgewaltige Vermittler des Ostens und Westens, der auf die deutsche Sprache einen wahren Pfingstgeist herabbeschwört, daß sie in den ungewohntesten Zungen reden lernte. Gerade an seinen Werken, in denen alle asiatischen Musen der deutschen einen Besuch abstatten, läßt sich die Bedeutung der ganzen Richtung, das Vergängliche und Bleibende derselben am deutlichsten nachweisen.

Wir haben bereits in den „Oestlichen Rosen" den Geist frischer Sinnlichkeit kennen gelernt, welchen die Gedichte Hafis' athmen. Es ist dies der Geist, der im wesentlichen auch Goethe's „Westöstlichen Divan" beseelt und der wiederum in Daumer's Nachdichtungen des Hafis, in Bodenstedt's „Mirza-Schaffy" und andern Werken bis in die jüngste Zeit hinein als ein belebendes Ferment unserer Poesie betrachtet werden kann. Die polemische Wendung Hafis' gegen das Mönchthum und gegen die Lehren der Ascese fehlt schon in Goethe nicht, wird von Rückert scharf betont und bildet bei unserer jüngern orientalischen Lyrik den Mittelpunkt:

Roſ' in Locken, Glas in Handen,
Liebſte an der Bruſt mir,
Nur einmal in meinen Banden
Tanzt die Welt nach Luſt mir!

Rückert ging in ſeiner Hafis'ſchen Dithyrambik ſchon ſo weit wie nur irgendeiner ſeiner Nachfolger; er feierte mit dem Perſer ſelbſt den Taumel und die Betrunkenheit mehr als europäiſcher Sittencodex erlaubt, alles, um die Mönche zu ärgern. Es war eine gewiſſe Freigeiſterei des Lebensgenuſſes, die aus dem Orient die Waffen holte, mit denen ſie die chriſtliche Heuchelei bekämpfte. Dieſe Wendung fehlt in Dſchelaleddin, der ſeltener Wein und Liebe feiert, obgleich es an Stellen nicht fehlt, die an Hafis anklingen:

Was kümmert der Verkehr der Elemente mich?
Im Haupt hier iſt der Rauſch und in der Hand das Glas.
Ich ſank aus Rauſch in Traum, aus Traum in Trunkenheit,
Gib, Schenke, neuen Wein, bis überfließt das Maß.

„Die Weisheit des Brahmanen" iſt freilich anderer Art und hat mit Rubinlippen und Moſchuslocken nichts mehr zu thun, mit denen ſich inzwiſchen ein jüngeres Dichtergeſchlecht erheiterte. Die Aneignung war überhaupt hier eine leichte. Barfüßer und Bußprediger, welche Hafis rieth ins Weinfaß zu werfen, gab es im Weſten und Oſten, auch willige Schönen, ob mit oder ohne Moſchus in den Locken; doch den orientaliſchen Parfum ließ man ſich als pikant gefallen. So wurde Hafis ſo modern, als hätte er mit Heinrich Heine bei einem Reſtaurant des Palais-Royal zu Mittag geſpeiſt und im Jardin Mabile zu Abend.

Neben dem leichtſinnigen Perſer eignet uns Rückert indeß auch den tiefſinnigen zu, neben Hafis Dſchelaleddin. Und auch dieſer orientaliſche Tiefſinn berührte Saiten, welche in deutſchen Köpfen und Herzen widerklingen mußten: es war ein Pantheismus von wunderbarer Kraft der Anſchauung, hindrängend nach

einer mystischen Einheit von Geist und Natur, und dadurch verwandt den neuern Gedankensystemen, namentlich der Schelling'schen Identitätsphilosophie. Neben der Feier schöner Sinnlichkeit ist diese pantheistische Weltanschauung das zweite Element der orientalischen Dichtung, welches in die Entwickelung der Gegenwart eingriff. In der That aber fand dieser Pantheismus in den meisterhaft nachgedichteten Ghaselen des Dschelaleddin-Rumi einen so hinreißend dithyrambischen Ausdruck, daß wir vergeblich in der Poesie aller Zeiten nach ebenbürtiger Verherrlichung dieser Weltanschauung suchen. Da ertönt es wie Cymbelklang:

Schall', o Trommel, hall', o Flöte!
Wall' im Tanze, Morgenröthe! —

Herzen, Welten, eure Tänze stockten, wenn
Lieb' im Centrum nicht geböte!

Die Liebe erscheint hier als der Mittelpunkt der Welt, diese selbst wieder als ein Meer, in welches der Geist des Dichters zerflossen ist. Dann heißt es wieder:

Aus allew'gem Grün des Frühlings steigt der Lebensbaum empor;
Milchstraß' und Plejaden reichen diesem Baum zur Leiter nicht.

Eins immer sucht der Dichter im andern, weil er im Herzen des Ganzen lebt und webt: in der Sonne die Rose, in der Rose die Sonne:

Ein einzig Bild der Schönheit ist die Rose;
Was gleichet ihr in Erd- und Himmelsreichen?

Der vollen Rose gleicht an Pracht die Sonne,
Und alle Blättlein siehst du Monden gleichen.

Der Sonne Lichtrad ist in ihr gerundet,
Und hundert Monde rollen drin als Speichen.

Die Apotheose des All-Einen spricht sich glühend in Versen aus wie:

Ich sah empor und sah in allen Räumen Eines;
Hinab ins Meer und sah in allen Wellenschäumen Eines;
Ich sah ins Herz, es war ein Meer, ein Raum der Welten,
Voll tausend Träum'; ich sah in allen Träumen Eines.
Du bist das Erste, Letzte, Aeußre, Innre, Ganze;
Es strahlt dein Licht in allen Farbensäumen Eines.

Und bis ins einzelnste verzettelt sich dieser Pantheismus in dem Gedicht:

Ich bin das Sonnenstäubchen, ich bin der Sonnenball,

ein Register der Allgöttlichkeit, die nicht blos der Baum des Lebens, sondern auch der Papagai darauf sein will, Arzt und Krankheit, Kalk und Kelle, Meister und Riß, und dann wieder tiefsinnig, wie ein Motto des Schelling'schen Werkes über die Weltseele schließt:

Ich bin der Wesen Kette, ich bin der Welten Ring,
Der Schöpfung Stufenleiter, das Steigen und der Fall.
Ich bin, was ist und nicht ist. Ich bin, o der du's weißt,
Dschelaleddin, o sag' es, ich bin die Seel' im All.

Diesen trunkenen Pantheismus vermissen wir in der wesentlich verchristlichten „Weisheit des Brahmanen"; doch findet auch hier der Pantheismus oft einen nichtdichterischen Ausdruck, wenngleich der Gegensatz von Geist und Natur, welche in der Einheit der orientalischen Substanz in Eins dumpf gebunden sind, sich hier wieder auf der Grundlage abendländischer Weisheit löst. Selbst an Hegel's logischen Pantheismus klingen Verse an wie die folgenden:

Das Unsichtbare siehst du klar im Sichtbar'n nur,
Und nichts im Sichtbar'n als des Unsichtbaren Spur.

Umringt von einer Welt verkörperter Gedanken
Empfindest schrankenlos du dich in Körperschranken.

Dagegen ist in der „Weisheit des Brahmanen" das dritte

Element orientalischer Poesie, die gnomische Spruchweisheit, aus reichem Füllhorn ausgeschüttet. Wohl kennen auch die Griechen die Gnomik, und unserer ältern Poesie fehlt es an Weisheitssprüchen nicht. Doch als Ausfluß orientalischer Anschaulichkeit ist sie am eigenartigsten und unerschöpflichsten und wir haben sie schon als eine Mitgift in unserer Religion aus dem Osten miterhalten. Das biblische Christenthum, wie es in den Evangelien überliefert wurde, ist reich an den sinnigsten Weisheitssprüchen, wir erinnern nur an die Bergpredigt. Deshalb ist dies Element auch mit den abendländischen Völkern, die es erziehen half, verwachsen und hat für uns keinen fremdartigen Zug mehr. Indem aber der unruhige Geist der Zeiten sich keine Muße gönnt zur Einkehr in sich, zu beschaulicher Betrachtung der Welt und des Lebens, liegt in dieser orientalischen Weisheit ein berechtigter Gegenschlag gegen die Zerfahrenheit der modernen Cultur, eine Beschwichtigung für ihr erhitztes Treiben, und nach dieser Seite hin mag man diese Ausströmungen einer in die Betrachtung der Natur, des Alls und des echten Lebensgenusses vertieften Weisheit wol gelten lassen. Neben Rückert hat Leopold Schefer mit gleicher Unerschöpflichkeit in dem uferlos ergossenen Wörterfluß, den Rückert gerade dem mitstrebenden Weisen aus dem Morgenlande zum Vorwurf zu machen scheint, die Lehren beschaulicher Weisheit gepredigt, wennschon mit einer mehr einheitlichen pantheistischen Färbung. Gleichen Erfolg hatte Julius Hammer mit seinen beschaulichen Spruchgedichten, welche zum Theil bereits die Welt- und Lebensweisheit in gangbarste Alltagsmünze umsetzten.

„Die Weisheit des Brahmanen" bleibt immerhin, so viel Weisheit außerdem in Rückert's „Persischen Vierzeilen", in den „Angereihten Perlen" und sonst sich abgelagert haben mag, sein gnomisch-didaktisches Hauptwerk. Einem systematischen Kopf mag es wol wirbelig werden, wenn er eine so umfangreiche Dichtung vor sich sieht, für welche sich kaum ein Faden

auffinden läßt, wenn auch hin und wieder die eingeschlagenen Gedankengänge, namentlich wo es die Betrachtungen des Naturreichs, der Poesie u. s. w. gilt, eine Zeit lang fortgeführt werden. Doch im ganzen ist die Sammlung ein atomistischer Schneefall von Sentenzen, der uns überschneit. Betrachten wir aber jede Flocke genauer, so ist sie von zierlichster Form, ein kleines Kunstwerk, schimmernde Gedankensternchen, die nur hier und dort in nichtige Gedankenflitterchen sich verwandeln. So ermüdend auf die Länge eine Dichtung wirken muß, die nur als ein Conglomerat von Sprüchen betrachtet werden kann, so bewunderungswerth ist die Geist- und Phantasiefülle des Dichters, dem in Parallelen zwischen Geist und Natur, in Parabeln und Gleichheitsreden niemals der Faden ausgeht, oder vielmehr, der immer neue Faden aus sich selber zieht, die epigrammatische Schärfe, welche die Gedanken nicht auseinanderfasert, sondern gnomisch und lakonisch zusammenhält, oft in schlagender Prägnanz, oft allerdings in etwas erkünstelter Kürze. Es ist wahr, man könnte mit diesen Brahmanensprüchen die deutschen Spruchpoeten eines ganzen Jahrhunderts ausstatten und würde keine Dürftigkeit an ihnen bemerken. Den Inhalt des Gedichts angeben zu wollen, daran müßte freilich der gewandteste Epitomist verzagen; denn er quillt mit der Freiheit der Improvisation hervor. Das Verhältniß von Gott und Welt, des Unendlichen und Endlichen, des Allgemeinen und Besondern, philosophisch, brahmanisch, christlich erfaßt, bildet gleichsam den speculativen Rahmen der Dichtung, der uns am blankſten in den folgenden hegelisirenden Verszeilen geputzt zu sein scheint:

Die Welt ist Gottes unausdenklicher Gedanke,
Und göttlich der Beruf, zu denken ohne Schranke.

Nichts in der Welt, das nicht Gedankenstoff enthält,
Und kein Gedanke, der nicht mitbaut an der Welt.

Hieran schließen sich Gedanken über Tod und Leben wie im achten Buch:

Weil' an den Gräbern nur und pflanze Rosenhecken,
So denkst du an den Tod und er wird dich nicht schrecken —

oder:

Unsterblichkeit ist nicht der Zukunft aufgespart,
Unsterblichkeit ist im Gefühl der Gegenwart.

Mit diesen Betrachtungen über Gott und Welt wechseln dann recht anmuthige Naturbilder, der Dichter beobachtet das Leben und Treiben der Creaturen und schöpft daraus manche Weisheitslehre; oder er wendet sich der Dichtung selbst zu, ein Kranz von Betrachtungen, der sich durch die ganze Sammlung hinzieht, aber im neunzehnten Buche derselben am vollsten aufblüht. Diese Aesthetik des Brahmanen ist reich an trefflichen Bemerkungen, die in ihrer lakonischen Fassung vorzügliche Mottos für einzelne Kapitel der Schönheitslehre hergeben würden, z. B.:

Befreit vom Förmlichen, das euch hielt eingebannt,
Seid ihr ins Stoffliche dafür nun eingerannt.

Im Förmlichen war doch noch eine steife Bildung,
Im harmlos Stofflichen ist völlige Verwildung —

oder:

Wo der Gedanke fehlt, die unverwandte Richtung
Auf hochgestecktes Ziel, da ist ein Tand die Dichtung —

oder:

Die Kürze lieb' ich sehr, der Rede Bündigkeit,
Wodurch ein Dichtermund zeigt seine Mündigkeit.

Am reichsten aber strömen die Lehren der Welt- und Lebensweisheit aus dem Munde des Brahmanen. Das Gute und Schlechte, Scherz und Ernst, Arbeit und Recht, häusliches

Glück, der Lebensalter Unterschied — das wird uns in dichterischen Bildern, in paraboliſchen Wendungen, in immer neuen Anknüpfungen der Lehre an kleine Begegniſſe des Lebens, wie an ſymboliſche Vorgänge der Natur von dem Dichter vorgeführt. Durchſichtig freilich iſt die Maske des Brahmanen; wir hören zwar von dem rechten Lehrer, „der pilgernd alle Stätten von Ganges Quellenmund bis an das Meer betreten", wir ſehen im Meer der Schöpfung die Lotosblume ſchwimmen, die ihren Kelch gleich einem Heiligthum wölbte; das Gemüth des Menſchen wird der heiligen Brahmanenſtadt verglichen. Doch das iſt nur dichteriſcher Schmuck, es ſind nur einige Arabesken, welche wie Lotosblumen ſich um dieſe der Bildung des Abendlandes angehörigen Gedankengruppen ſchlingen. Wohl ſpielt der orientaliſche Pantheismus mit hinein in die chriſtliche Weltanſchauung, ſodaß des Dichters eigener Standpunkt bisweilen in zweifelhafter Beleuchtung erſcheint. Doch der Tiefſinn der indiſchen Vedas tritt zurück gegen die geläufigen Anſchauungen der modernen Welt, und von jenen Gedankenſyſtemen, welche das große indiſche Drama „Prabodha-Chandrodaya" (der Mondaufgang der Erkenntniß) in den dramatiſchen Kampf führt, finden wir trotz der vielen Anklänge, die ſie an moderne Syſteme, ſelbſt an den Materialismus darbieten, keine Spur. Das Brahmaniſche, das Orientaliſche beſteht nur in der Ruhe, in dem Frieden einer Weltanſchauung, welche den Panzer der „Geharniſchten Sonette" längſt abgelegt hat. Im übrigen iſt das Weisheitsbuch reich an Bezüglichkeiten auf die modernſten Verhältniſſe, auf die neuen philoſophiſchen Syſteme, auf unſern ganzen Gedanken- und Lebensverkehr. Auch die Form der gereimten Alexandriner erinnert wenig an die indiſchen Slokas. Das Sprichwörtliche überwiegt und gelingt dem Dichter oft in ſchlagender Faſſung. Dennoch iſt die Didaktik nicht nüchtern, kalt, abſtract, ſondern meiſt von poetiſchem Hauch geſtreift, oft getragen. Reizvolle Naturbilder kleiden die Weisheitsſprüche in ein Gewand, dem

der Dichter die wärmste Farbengebung zutheil werden läßt; wir erinnern nur an das schöne Gedicht:

An einem Bache steht ein junger Rosenstrauch
Und wiegt sein blühendes Gezweig im Frühlingshauch.

„Die Weisheit des Brahmanen" ist ein in seiner Art einziges Werk, auf welches unsere Nation ein Recht hat stolz zu sein; denn die andern abendländischen Culturvölker haben ihm kein gleiches oder nur ähnliches an die Seite zu setzen. Es ist ein Haufen von Gedankenperlen, unter denen sich im ganzen wenig Ausschuß findet, aus denen noch Generationen eine Auswahl zu ihrem Schmucke treffen können!

In dieser Spruchsammlung hat Rückert der deutschen Dichtkunst keine neuen Formen zugeeignet, wie die Ghaselen in den Uebertragungen des Dschelaleddin-Rumi und die Makamen in den „Verwandlungen des Abu-Seid", die man am besten als eine syrische Anekdotensammlung bezeichnen möchte, durchwirkt und unterbrochen von den anmuthigsten und schalkhaftesten Plaudereien. Es ist orientalischer Kaffeehausklatsch, von abendländischen Faschingscherzen begleitet. Die Makame aber ist diese Dichtform des heitern Klatsches, der ungebundene Knittelvers des Morgenlandes, der in den Reimen die willkommensten Träger seiner Geschwätzigkeit findet. Denn der Reim ist für den echten Dichter keine Schranke, sondern eine Inspiration, und die Poesie leichter Conversation plätschert lustig fort von Reim zu Reim, wie eine Gartencascade von einem Felsstückchen zum andern. Die Makame aber läßt sich in Deutschland nicht acclimatisiren, und auch Rückert selbst hat diesen Versuch nicht gemacht. Es ist der Vers für Kladderadatschpoesie, für ein Genre, für welches die Knittelverse des nürnberger Schusters deutscher Gewöhnung näher liegen.

Anders verhält es sich mit dem Ghasel, einer Form, die sich in der deutschen Poesie seit Rückert eingebürgert und namentlich in dem Grafen August von Platen einen ebenbürtigen

Pfleger gefunden hat. Das Ghasel ist übrigens eine östliche Baumfrucht, von der man nicht zu viel genießen kann, ohne sich den Magen zu verderben. Es beruht auf dem pikanten Contrast einer gleichsam unfruchtbaren Verszeile, die niemals in Reimen ausschlägt, und einer zweiten, welche wieder an Superfötation von Reimen leidet, sodaß dieselben mit Grazie in infinitum wiederkehren. Die ganze Versform ist bedingt durch den orientalischen Parallelismus des Gedankens und ohne denselben unmöglich. Der abendländische Poet muß daher im Ghasel auch aus einem Gedanken heraus dichten, und dieser zeugungskräftig genug sein, um sich in Drillingen und Mehrlingen vervielfältigen zu können.

Der Vagabundenroman des Abu-Seid führt von selbst zu der vierten Errungenschaft hinüber, die Rückert uns aus dem Orient angeeignet hat. Es ist dies die poetische Erzählung, deren fremdartiges Colorit gerade einen besonders anziehenden Reiz ausübt, wie sie ja selbständig von echt modernen Dichtern, von Byron und Thomas Moore gepflegt worden ist. Der Zug unserer Cultur geht in die Ferne; die Welteroberung von seiten der Europäer ist zugleich eine Welterschließung. Darum findet die exotische Ballade, der exotische Roman solchen Anklang. Wenn daher Poeten wie Rückert der gleichsam versteinerten Muse Asiens, die seit Jahrtausenden dasselbe Antlitz zeigt, ihre Papyrusrollen aus der Hand nehmen und uns aus ihnen die alten Geschichten vorlesen, so ist das ganz etwas anderes, als wenn aus eigener Vergangenheit, deren Staub wir längst von den Füßen geschüttelt, solche poetische Ausgrabungen stattfinden. Das neue Hindostan spiegelt sich ganz und voll im alten; Europa aber hat sich fortentwickelt und wir verlangen von der Dichtung den Spiegel unserer Zeit. Rückert hat zunächst die Episode aus Mahabharatha: „Nal und Damajanti", jene vom Duft des indischen Urwaldes durchzogene, die Treue des Weibes verherrlichende Dichtung frei wiedererzählt in Rhythmen, die an die indischen Slokas anklingen und in

kühnen, den indischen Wortcompositen nacheifernden Sprachbildungen. Noch freier ist „Rostem und Suhrab" aus dem von Schack jetzt uns mit großer Treue nahe gebrachten persischen Epos des Firdusi von Rückert entlehnt worden. Dies kleine Epos verdient hohes Lob; es ist kernhaft, aus Einem Gusse; die Alexandriner athmen einen männlichen, heldenhaften Geist. Frei spielt Rückert's Phantasie mit Firdusi's Dichtung, indem er sie im abendländischen Sinn umdichtet. Auch konnte der klar ausgeprägte Stoff der Fabel den Dichter wenig zu Reimspielereien verlocken, oder zu jenen phantastischen Arabesken, in deren verwirrende Schnörkeleien Bild und Gedanke sonst oft von ihm hineingezeichnet werden. Und bei diesem festen Zusammenhalt des Ganzen ist das Werk auch reich an einzelnen dichterischen Schönheiten. Wie meisterhaft ist das Mitleid der Sterne geschildert, als sie auf den dem Untergang geweihten jugendlichen Helden herabsehen:

Die Sterne selber sehn vom hohen Himmel nieder
Mit Wohlgefallen auf die hohen Heldenglieder;
Allein sie schienen ihn mitleidig anzusehn,
Weil er ein Stern war, der so früh sollt' untergehn.
Da sprach ein Himmelsstern zum andern mitleidsvoll:
Schad' um die Blüte, die im Lenz hinwelken soll!
So viel des Schönen schon auf Erden sahn wir prangen,
Und eh' wir einen Blick verwendet, war's vergangen.

Doch keine Knospe sahn wir glänzender und heller
Aufgehn, um trauriger dahinzugehn und schneller.
Wenn seine Mutter doch, die ihn, ihr einzig Glück,
Entsendet hat und nun daheim empfängt zurück,
Wenn seine Mutter ihn mit unsrer Augen Strahl
Noch einmal könnte sehn bei diesem Freudenmahl,
In seiner Lust und Kraft, den Baum im frischen Saft,
Den morgen schon vielleicht dahin sein Schicksal rafft.

Die „Sieben Bücher morgenländischer Sagen und Geschichten" von Rückert stehen mit diesen beiden Erzählungen durchaus nicht auf gleicher Höhe und sind auch an und für

sich von ungleichem Werth. Sie beginnen mit Umbildungen biblischer Geschichten; Adam und Eva, Kain und Abel, Henoch, die Königin von Saba erscheinen alle im arabischen Gewande. Einzelne dieser Erzählungen sind sinnvoll, wie „Der Garten von Irem". Hier wird uns erzählt, wie der König Schedad diesen Garten dem Paradiese gleich baute, doch dazu einen einzigen gestohlenen goldenen Ziegel nahm, worauf das ganze Eden wie eine Traumwelt versinkt. Schwach sind die „Persischen und benachbarten Sagen und Geschichten" sowie die „Erzählungen aus den Zeiten der frühern Khalifen". Auch die Anekdoten und Humoresken des letzten Buches streifen oft an Trivialität und leere Reimerei. Die „Brahmanischen Erzählungen" ergänzten später diese Sammlung auf der Grundlage indischer Ueberlieferungen.

So sehen wir Rückert unermüdlich thätig in der Vermittelung des Ostens und Westens. Der Philolog gab dem Dichter immer neuen Stoff, der Dichter machte die Arbeit des Philologen weiten Kreisen zugänglich. Wol darf vieles, was aus so freier Reproduction des Ostens hervorgegangen ist, nur als ein Ferment in der Entwickelung unserer Literatur betrachtet werden; Rückert arbeitete oft, wie er selbst sagt, nur mit der Hälfte seines Geistes; es war viel perlender prickelnder Schaum in dem Becher, den er credenzte, oft kindisches Schnitzeln und Witzeln, und um in Hariri's Makamen zu sprechen, oft nicht zum Ertragen weitschweifiges Behagen. Dazu die Ueberfülle — das Oel in der Nachtlampe seiner orientalischen Studien war unerschöpflich, wie im Oelkrüglein der Witwe. Der Orient neigt zur Ueberproduction; ihm fehlt die künstlerische Geschlossenheit; ihm imponirt die hyperbolische Zahl, wie in der Mythe, so auch in allem Erschaffenen. Rückert's Phantasie aber war so wenig verlegen um einen neuen Sinnspruch, ein neues Gedicht, wie die des Hariri oder der Scheherezade um ein neues Abenteuer.

Dennoch ging Rückert nicht ganz im Orient auf. Die

Idylle von Neuses machte ihre Rechte geltend. Der Brahmane war ein deutscher Familienvater; er hatte eine Häuslichkeit, ein eigenes Besitzthum, mitten in anmuthiger deutscher Landschaft gelegen. Hier gewann er im vertrauten Umgang mit der Natur manches Resultat der Beobachtung, des Denkens und Empfindens, das sich weder arabisch beturbanen noch mit dem indischen Lotoskranze schmücken ließ. Die kleinen Ereignisse des alltäglichen Lebens, sub specie aeterni gesehen, wie es dem Dichter ziemt, wurden poetisch beseelt, Park und Garten, jedes Lieblingsplätzchen der Umgegend erhielten ihre Mottos und Aufschriften. Die beiden letzten Bände seiner „Gesammelten Gedichte" bringen uns diese Haus- und Jahreslieder", eine schlichte, echt deutsche Dichterchronik, der man wol bisweilen den Vorwurf der Schlafrockpoesie machen kann, die aber doch meist einen wahrhaft idyllischen Geist athmen.

In dieser idyllischen Chronik, in diesem poetischen Hauskalender Rückert's steht nun, wie es bei einem guten Haus- und Landwirth sich ziemt, in erster Linie der meteorologische Kalender. Das Wetter, dieser prosaische Anknüpfungspunkt langweiliger Salongespräche, bildet den Inhalt zahlreicher Gedichte. Regen, Wind und Sonnenschein — dem Dichter ist es gelungen, Poesie in diesen Kalender zu bringen. Zahlreiche Lieder sind z. B. dem Jupiter Pluvius gewidmet; unter ihnen einige höchst sinnvolle, wie das folgende:

Mir ist ein Fest verdorben,
Da sich's zu regnen schickt,
Doch euch ist eins erworben,
Ihr Auen, neuerquickt.

Wohlan, so ward für eines
Ein andres Fest mir nur:
Ich feire für mein kleines
Dein großes mit, Natur.

Ein andermal liegt der Dichter unter neugrünem Laub im Walde:

Regen rieselt und gemach
Fängt ihn auf das Blätterdach,
Nieder kommt er nach und nach,
Droben stark, hier unten schwach.

Wieder auf der goldnen Au
Geht in Glanz die Sonnenfrau;
Grüner ist der Wald im Thau
Und der Himmel noch so blau.

Oder er geht im Regenwetter spazieren:

Soll ich wol zu Hause bleiben,
Weil heut über meine Wälder Wolken treiben?

Er hütet seine Zimmerblüten:

Stell' sie aus im Sonnenschein
Und beim Regen stell' sie ein!
Aus, wenn's tröpfelnd leise fließt,
Ein, wenn's muldenweise gießt!

Dann gilt sein Frühgedenken der Flur und dem erwarteten Nachtregen:

Erquickt nun bin ich aufgewacht,
Mich hat der Schlummer diese Nacht
Mit Balsamhauch gesegnet.
Nun will ich gleich durchs Fenster sehn,
Ob meiner Flur es auch geschehn,
Ob es hat nachts geregnet.

So ist der Dichter unerschöpflich in seinen Wendungen, der einfachsten Naturerscheinung ein geistig spiegelndes Leben zu verleihen. Die Winde sieht er bald im Dienst der Sonne ihr Amt vollführen, bald erblickt er ihre Spur in den windschiefen Bäumen am Bachrande, bald besingt er die Windstille in wolkenloser Luft, bald gedenkt er, wenn der Nachtsturm an den Fenstern rasselt, der „zum Abgrund schwindelnden" Schiffe. Auch für die Jahreszeiten hat der Dichter sym-

pathisches Gefühl; seine Herbstlieder haben ein anderes Colorit als seine Frühlingslieder; die durchgängige Grundstimmung ist bis in alles Gefühlsleben hinein treu gewahrt. Neuses selbst mit seinem Park, seinem Gärtchen, seiner Umgebung tritt uns freundlich traut entgegen; der Dichter weiß uns in seiner „Freudenfrohburg" heimisch zu machen; wir sitzen gern mit ihm in der Hainbuchenlaube oder im Gärtchen, wo der Sonnenstrahl durch die umgitternde Laube zittert; wir wandeln mit gebücktem Rücken durch die Zwergengänge des Waldes; wir begleiten den Dichter auf seinem Morgengange nach dem Kahlenberg, auf dem Heimweg durch die dunkeln Forsten. Auf seinem Sabinum, dem stillen Walten der Naturmächte hingegeben, pflegt der Dichter auch eine Lebensweisheit, die sich hier weniger brahmanisch als horazisch ausspricht:

Möge jeder still beglückt
Seiner Freuden warten,
Wenn die Rose selbst sich schmückt,
Schmückt sie auch den Garten.

Diese Gartenrose wird ihm in einem andern Gedicht Symbol des heitern Lebensgenusses:

Sie läßt es sich gefallen,
Geliebt zu sein von allen,
Theilt allen ihren Kranz,
Und trägt ihn immer ganz.

Erhaschen wir die Beute,
Die sie austheilet heute,
Eh' sie der Wind entführt,
Der dort sich neidisch rührt.

Die Rose thront im Garten;
Auf, laßt uns ihrer warten,
Eh' jener Wind sich hebt,
Mit welchem sie entschwebt.

Einen beträchtlichen Theil der Sammlung nimmt auch die

Hauschronik ein, kleine Bilder des Familienlebens; der Vater bittet seine lärmenden Kinder, ihm nicht das Haus auf die Gasse zu werfen, und wenn sie auf den Bäumen herumklettern, gibt er ihnen weise Lehren über die Kletterkunst von weiter gehender paradolischer Bedeutung. Dann hält er wiederum Abrechnung mit Kritik und Politik, fügt Schnitzel ein von der Hobelbank seiner orientalischen Sprachstudien, fabulirt mehr indisch als äsopisch und plaudert von allerlei Jugenderinnerungen. Kurz, diese „Haus- und Jahreslieder" zeigen uns den deutschen Familienvater am häuslichen Herd ohne die Buntheit der östlichen Arabesken; denn nichts ist bunt an ihm als sein idyllischer Schlafrock. Es ist mancher Singsang, manche nichtssagende Plauderei, manche behaglich-weitschweifige Geschichte, manches Reimgeklingel und manche Silbenstecherei in diesen patriarchalischen Liedern. Dafür gehören einzelne derselben zu den besten, die Rückert geschaffen; der idyllische Geist, der alle durchweht, athmet wohlthuende Beruhigung und die schlichte Scenerie der deutschen Landschaft mehrt das Behagen, mit welchem man sich diesen Liedern hingibt. Sie sind übrigens vom Frühling 1832 bis zum Frühling 1838 gedichtet, welchem letztern „Mailieder in sechs Büchern" gewidmet sind, und verhalten sich zur „Weisheit des Brahmanen", die in derselben Epoche entstand, ungefähr wie „Der Liebesfrühling" zu den „Oestlichen Rosen".

Hiermit war aber auch Rückert's erfreuliches und gedeihliches Schaffen so gut wie abgeschlossen; er wandte sich jetzt Gebieten zu, deren Anbau seinem dichterischen Vermögen versagt war. Seine „Evangelienharmonie" in gebundener Rede, sein „Leben Jesu" (1839) ist eine nüchterne, neutestamentliche Reimchronik nach mittelalterlichen Mustern. Es läßt sich über dieselbe gar nichts sagen, als daß es unbegreiflich bleibt, wie der Dichter seine Zeit an eine so überflüssige Reimerei verschwenden konnte. Selbst wenn er sich durch naive Reproduction des Thatsächlichen gegen die damals auftauchende

Kritik eines David Strauß eine Art von „Gottesmauer" bauen wollte, so mußte er dieselbe im Pult behalten und das Publikum vor diesem Attentat kindlicher Gläubigkeit auf den gesunden Geschmack und das gebildete Zeitbewußtsein schützen. Derartige Einfalt des Herzens läßt man sich in einigen lyrischen Naturlauten gefallen; doch wo man einen ganzen Band hindurch in ihr Taubenauge blickt, da ist der Rest nur Langeweile.

Einen gleichen Miserfolg hatten die Dramen Rückert's, auf die er selbst, nach der bekannten Art und Weise der Poeten, ihre verfehlten Schöpfungen am höchsten zu schätzen, großes Gewicht legte! Schon von Haus aus konnte man dramatischen Versuchen einer vorzugsweise didaktischen Muse keine günstige Prognose stellen, denn alle Vorzüge der letztern sind ebenso viele Schwächen der erstern. Der fortdrängenden Energie der dramatischen Poesie tritt nichts hemmender entgegen als eine Beschaulichkeit, die nicht nur Reflexionen an die Stelle der Thaten setzt, sondern überhaupt in ruhiger Weltbetrachtung die höchste Aufgabe des Menschen findet. Hierzu kommt die Unbegrenztheit didaktischer Ergüsse, an welche sich namentlich Rückert gewöhnt hatte und welche in schreiendem Widerspruch steht mit der geschlossenen Technik des Dramas, welche die schärfste Begrenzung verlangt und deren Wirkung darauf beruht, nicht nur daß das Rechte gesagt und gethan, sondern auch daß es im richtigen Tempo gesagt und gethan wird. Ein Bandwurm von Sentenzen ist für den Organismus des Dramas schon an und für sich gefährlich und bedroht seine innere Gesundheit. Da man von Rückert's Muse wol die verschiedensten Wandlungen innerhalb des Didaktischen und Lyrischen erwarten durfte, aber nicht, daß sie ganz aus ihrer Haut fuhr, um dramatisch zu werden, so waren die Erwartungen, die man auf seine dramatischen Productionen setzte, sehr gering. Auch täuschte sich das Publikum hierin nicht. Gleich das erste Stück: „Saul und David, ein Drama der heiligen Geschichte"

(1843), zeigte nicht die entfernteste Ahnung dramatischer Composition und Oekonomie, keine Entwickelung, keine Steigerung, keine Charakteristik, und schwankt zwischen Chronik und Oratorium. Selbst die lyrischen Schönheiten sind sparsam genug in dieser dramatischen Wüstenei vertheilt. Die wechselnden Metra sind dramatischer Belebung weniger günstig, als es auf den ersten Anblick scheinen möchte; Formenreichthum und Reimfülle wirken im Drama parasitisch und am Marke zehrend. Auch in „Herodes der Große", in zwei Stücken (2 Bde., 1844), ist die Handlung zwar reich an geschichtlichen Gedankenperspectiven, die Exposition nicht ohne Schönheit, der Charakter des Herodes nicht ohne jene an Macbeth erinnernden Ueberstürzungen der Tyrannei; doch macht das ganze Werk einen dunkeln, überladenen Eindruck, der epischen Fülle fehlt die dramatische Einheit. Von den biblischen Stoffen wandte sich Rückert den deutsch-patriotischen zu und dichtete einen „Kaiser Heinrich IV." in zwei Theilen: der erste, „Des Kaisers Krönung", der zweite, „Des Kaisers Begräbniß" (1844). Auch hier überwiegt die Chronik, die in den letzten Acten des ersten Theils sich in die bunteste Scenenfolge verzettelt; dagegen sind die ersten Acte desselben sowie einzelne Scenen des zweiten Theils nicht ohne Schönheiten, welche freilich mehr dem elegischen als dem dramatischen Gebiete angehören, dem Ausdruck von Empfindungen, von ausharrender Treue, von Wehmuth und Resignation. Im übrigen fehlt es der Diction nicht an Reimereien und Silbenstechereien. Das letzte Drama Rückert's: „Christoph Columbus", ein Geschichtsdrama in drei Theilen (1845), war noch verfehlter als die vorausgehenden; es verlief sich ins Triviale und Platte, was doppelt auffiel bei einem Stoffe, der so schwunghafter Behandlung fähig war; doch ein Mann der rüstig zugreifenden Thatkraft fiel gänzlich aus dem Bereich brahmanischer Weisheitspoesie heraus.

Nach diesen hartnäckigen dramatischen Campagnen zog sich Rückert ganz in die Winterquartiere zurück, grollend mit der

Zeit, mit dem Publikum, mit der Bühne, welche sich ablehnend gegen seine Schöpfungen verhielten, während die Werke des Jungen Deutschlands mit Jubel begrüßt wurden. Außer dem „Leben der Hedumod, ersten Aebtissin des Klosters Gandersheim", aus dem Lateinischen (1845), und dem „Hamasa", einer Uebersetzung der arabischen Volkslieder, in zwei Theilen (1846), einer schätzbaren Gabe aus den orientalischen Goldminen, gab Rückert's Muse kein Lebenszeichen mehr, bis in die allerneueste Zeit, wo der Dichter infolge einer in der „Deutschen Allgemeinen Zeitung" enthaltenen Anregung „Ein Dutzend Kampflieder für Schleswig-Holstein von F—r" dichtete (1864) und so im höchsten Alter zu der patriotischen Lyrik seiner Jugend zurückkehrte:

Verloren ist die Jugendglut,
Die achtzehnhundertdreizehn glühte,
Doch ist's dem Herzen heut zu Muth,
Als ob es noch ein Fünkchen hüte.

Dies Opfer sei nicht vorenthalten
Dem Weihaltar des Vaterlandes;
Nun, Junge, kommt, beschämt den Alten
Im Schüren des geweihten Brandes.

Freilich sind diese Lieder keine „geharnischten Sonette", sondern nicht viel mehr als gereimte Zeitungsprosa, in welcher der Rückert'sche Stil bereits in manchen unleidlichen Verknöcherungen zu Tage tritt. Die Gesinnung ist den Großmächten feindlich, einem deutschen Volksheere sympathisch, und schlägt oft, wenn auch unter bildlicher Verschleierung, einen unverkennbar revolutionären Ton an, wie in dem Gedicht:

Der Tod hat eine Rose,
Nicht eine dornenlose,
Gepflanzt auf ein Gesicht,
Ein feindlich königliches,
Von dieser Ros' erblich es,
Die ward für uns ein Licht.

Nun, lieber Tod, o wandre,
Und nur noch ein paar andre
Dergleichen Rosen pflanz'
Auf ähnlichen Gesichtern;
Und flicht aus solchen Lichtern
Der Freiheit ihren Kranz.

Aus diesen letzten Jahren seines Lebens, die der Patriarch von Neuses in ruhiger Beschaulichkeit auf seinem Landsitze zubrachte, stammen auch die „Lieder und Sprüche", die nach dem Tode (1867) aus seinem lyrischen Nachlaß veröffentlicht wurden. Es sind Denk- und Sinnsprüche, wie sie einem idyllischen Behagen nahe liegen, wie sie die Vertiefung in eigenes Geschick und Wesen und der vertraute Umgang mit der Natur erzeugt; denn das Naturbild bietet sich von selbst zu Parallelen für den Gedanken dar. Die große Welt liegt dem Dichter fern — gleichwol verfolgt er den Gang der Zeit mit Interesse. Oft hören wir die Sprache des Mismuths, der sich in der Vereinsamung beiseitegeschoben glaubt; er richtet einige seiner Knallerbsen gegen das poetische „Gelichter" der Neuzeit. So z. B. vergleicht er Schiller's „Musenalmanach" mit den neuen, schwäbischen, bairischen u. s. w.

Jenes war ein voller Bach,
Diese Bächlein sind so schwach,
Sind so flach,
Daß ein Käfer allgemach
Sie trocknen Fußes passiren kann.

Hin und wieder ist ihm der Ruhm der neuen Größen des Parnasses unbequem:

Ich gönne jedem seinen Ruhm,
Den kleinen oder großen,
Doch fühle mich nicht gedrungen darum,
Mit in die Trompete zu stoßen.
Hoch ausposaunt,
Laut angestaunt,

Hör' ich's von weitem gut gelaunt,
Und lasse den Lärm verdoßen,
Bis der Verstand dazwischenraunt.

Von der Zukunftsmusik im Theater will er sich nicht betäuben lassen; ihm paßt es besser:

Ueber Räum' und über Zeiten
Leicht in Tönen hinzugleiten.

Wir sehen, daß in die Einsiedelei von Neuses doch genug von der Zeitströmung dringt, um die Muse des Dichters gelegentlich auch polemisch zu waffnen.

Die Zahl der „Lieder" ist freilich sehr gering im Vergleich zur Zahl der „Sprüche", wie denn Rückert überhaupt kein Liederdichter ist. Es sind ihm einige Klänge gelungen, die liederartig austönen; doch gegenüber seiner unerschöpflichen Productivität kommt das kaum in Betracht. Wir sind in der That in Verlegenheit, welche Gedichte aus der vorliegenden Sammlung sich der Kategorie des Liedes einrechnen lassen. Rückert sucht sich selbst über den wenig musikalischen oder mindestens die Musik nicht herausfordernden Charakter seiner Lyrik zu trösten.

Wir müssen, wenn wir uns sein Bild aus den einzelnen Sinnsprüchen entwerfen, den würdigen Patriarchen von Neuses liebgewinnen. Ihn hat zwar das Alter gezwickt und gedrückt, aber nicht gebeugt, wie sein aufrechter Gang bezeugt; er findet sein Bild in dem morschen, alten Baum, der keine Wohlgestalt im Garten darstellt, der aber noch ein grünes Zweiglein hat, das zu blühen versucht und Früchte zu tragen. Freilich die Welt gefällt ihm nicht mehr so wie zuvor:

Bitter schmeckt, was süß geschmeckt,
Und was reizend, fad.

Etwas „bequem" ist der Patriarch auch, wie es das Alter mit sich bringt; er meint, daß ein Kranker viel vor dem Ge-

ſunden voraushat, er braucht nicht aufzuſtehen, wo die Beſuchenden Abſchied nehmen und gehen. Wenn er aber noch einmal den Frühling erlebt, will er allen Winter der Gedanken in der Stube laſſen:

Keinen Glanz will ich verſäumen,
Keinen Ausflug unterlaſſen,
Keinen Augenblick verträumen,
Keinen Wink der Luſt verpaſſen.

Wie der Vogel möcht' er ſterben, der ſich ſtill verkriecht, wo ihn keines findet:

Braucht auf dem Bette ihn
Niemand zu pflegen,
Den Todten niemand
Ins Grab zu legen.

Und von ſeinem Grabe ſingt er:

Sie thun ihr Beſtes jetzt mich zu verletzen
Und werden mir zuletzt ein Denkmal ſetzen.

Doch auch tiefſinnig ſchweift Rückert's Poeſie hinaus über das Nächſte, über das eigene Lebenslos hinaus, und verſenkt ſich in das Weltgeheimniß, wie in dem Gedichte mit gleicher Ueberſchrift, ferner in „Gott und Menſch", „Ewigkeit", „Unbegreiflichkeit" u. a. Daß in den zwei-, drei- und einſilbigen Sprüchen Rückert's ſich ein reicher Inhalt in der geſchloſſenſten Form darlegt, und daß ſie namentlich für ein Album die reichſte Auswahl bieten, iſt für jeden ſelbſtverſtändlich, der das unerſchöpfliche Füllhorn der Rückert'ſchen Brahmanenweisheit kennt. Die ſchätzbarſte Eigenthümlichkeit derſelben iſt die Gabe, dem Kleinſten und ſcheinbar Unbedeutendſten irgendeinen Zug abzulauſchen, durch den es mit dem Großen und Ganzen zuſammenhängt, oder daſſelbe gewiſſermaßen zu ſeiner eigenen Ueberraſchung zum Träger und Ausdruck eines allgemeinen Gedankens zu machen. Wenn die Form hierfür die paraboliſche

ist, so ist der Inhalt dieser Weltanschauung doch ein philosophischer, der sich im geistigen Centrum der Welt befindet und von jedem Pünktchen der Peripherie seine oft ebenfalls punktirten Linien nach dem Mittelpunkte zieht. Hegel würde sehr viel in diesen Rückert'schen Sprüchen unterschreiben und sich freuen, wie sich der alte Brahmane gegen Sympathien und Antipathien erklärt, die nur dazu da sind, daß sich die Menschen vom Gebrauch der Vernunft dispensiren.

Seit dem Herbst 1865 war die Gesundheit des Dichters schwankend geworden, infolge einer Operation, deren zurückbleibende Wunden sich nicht mehr schlossen. Der Dichter, sonst ein eifriger Fußgänger, wie seine „Haus- und Jahreslieder" hinlänglich beweisen, war nun auf kurze Promenaden in seinem Garten beschränkt. Noch einige Nächte vor seinem Tode erfreute er sich eines so ausgezeichneten Schlafes, wie er ihn, nach eigenem Ausspruch, seit lange nicht gehabt. Doch nahm seine Schwäche in den letzten Tagen des Januars immer mehr zu; es stellten sich häufige Ohnmachten ein und am 31. Januar vormittags 10 Uhr starb Rückert in der Mitte der Seinen an Entkräftung. Zu seinem Begräbniß, welches am 3. Februar stattfand, hatten sich zahlreiche Leidtragende von nah und fern versammelt. Die Beerdigung fand in dem Pfarrdorfe Neuses statt. Der Generalsuperintendent Meier hielt eine schwunghafte Leichenrede, in welcher er Rückert namentlich als deutschen Patrioten feierte und die Grabstätte des Dichters als Heiligthum unserer Nation der Fürsorge der Gemeinde von Neuses empfahl. Auch der Vorstand des Freien Deutschen Hochstifts, Dr. Vogler, und Professor Zimmermann aus Gießen sprachen an Rückert's Grabe. Der Herzog und die Herzogin von Koburg-Gotha, letztere dem Dichter persönlich befreundet, hatten Lorberkränze gespendet.

Rückert's Persönlichkeit war eine bedeutende, scharf ausgeprägte. Eine hohe und kräftige Gestalt, wenig salon- und soldatenmäßig, mehr altdeutsch-reckenhaft, lange Locken, welche,

nach den poetischen Geständnissen des Dichters in der „Hauschronik", bereits 1833 die Farbe seines grauen Flausrocks annahmen, tiefe echte Dichteraugen schlossen den Eindruck des Alltäglichen aus. Am treuesten und ausdrucksvollsten gibt seine Züge die Büste wieder, die von Schäffer im Auftrage des Freien Deutschen Hochstifts für das Goethe-Haus nach dem Leben modellirt worden ist. Rückert hinterläßt sieben Kinder, fünf Söhne und zwei Töchter. Einer der Söhne ist der als Schriftsteller und Kritiker vortheilhaft bekannte Professor Heinrich Rückert in Breslau, der andere ist Arzt in Koburg, zwei sind praktische Oekonomen, der jüngste ist Lieutenant in der preußischen Armee.

Ueber Rückert's literarische Bedeutung ist in frühern Jahren viel gestritten worden; er hatte eifrige Gegner, welche ihn nicht als echten Dichter gelten lassen wollten, und enthusiastische Verehrer, welche ihn den ersten Dichtern aller Zeiten gleichstellten. Gern und häufig wurde er mit Ludwig Uhland verglichen, namentlich von Pfizer in seiner Schrift „Uhland und Rückert, ein kritischer Versuch" (1837). Doch haben beide Dichter, außer ihren patriotischen Anfängen, wenig gemein. Ueber Friedrich Rückert als Lyriker schrieb J. H. Braun (1844). Eingehende Charakteristiken gaben in den „Blättern für literarische Unterhaltung" namentlich Mises (Fechner) (1835), Gustav Schwab (1838), W. Passow (1840). Besonders ist das Porträt, das Mises entwirft, geistvoll und gelungen. Nach Rückert's Tode hat Dr. C. Beyer in Koburg außer mehrern kleinern Schriften ein umfassendes, inhaltreiches, liebevoll charakterisirendes Hauptwerk über den Dichter verfaßt: „Friedrich Rückert. Ein biographisches Denkmal" (1868). In den letzten Jahrzehnten hatte der Streit um Rückert's Bedeutung aufgehört; man ließ ihn als einen der nachgeborenen Classiker gelten; einzelne seiner Gedichte, namentlich „Der Liebesfrühling", hatten sich in den Anthologien, zahlreiche seiner Sprüche in den Sentenzensammlungen

eingebürgert. Auch hat die einbändige Auswahl seiner Gedichte, die er selbst 1847 herausgab, zahlreiche Auflagen erlebt. Doch gehört Rückert zu den Dichtern, die mehr aus zweiter Hand gekannt sind. Seine große sechsbändige Gedichtsammlung, wie die meisten seiner weströstlichen Aneignungen haben nur immer eine kleinere andächtige Gemeinde um sich versammelt. Ohne Frage überwog bei Rückert Witz und Phantasie mit allen ihren Spielformen über die schlichte Empfindung und die Gabe der Gestaltung. Was sein eminentes Formtalent betrifft, so war seinen Gedichten dennoch ein leichter melodischer Fluß versagt, ja seine Metrik keineswegs tadellos oder nur gefällig, desto glänzender seine Virtuosität in der Behandlung des Reims; hierin hat er in Deutschland keinen Nebenbuhler. Meister war er in der didaktischen Poesie, die bei ihm Poesie blieb. Welches Genre ihm in der Lyrik am meisten gelang, das spricht er in seinem Gedicht „An die Musen" mit großer Selbstkenntniß aus:

Nicht aufregende,
Wild bewegende
Leidenschaft,
Ruhig glättende,
Friedlich bettende
Lebenskraft.

Auch am Niedlichen
Habt ihr Friedlichen
Freude gern;
Nur das Häßliche
Und das Gräßliche
Bleibt euch fern.

Sturmbemeisternde
Gottbegeisternde
Himmelsruh
Haucht, ihr Günstigen,
Eurem brünstigen
Priester zu.

Zwar das Spitzige,
Eitel Witzige
Liebt ihr nicht,
Doch das spielende,
Leise zielende
Sinngedicht.

Der modernen Literatur stand er fremd gegenüber und verhielt sich ablehnend oder indifferent gegen die immerhin mächtige Bewegung, welche seit 1830 auf dem deutschen Parnaß mit dem Anspruch auftrat, eine neue literarische Aera einzuleiten. Doch trotz mancher Angriffe im einzelnen ließ diese Aera Rückert's Ruhm im ganzen ungefährdet bestehen, indem

besonders die „Oestlichen Rosen" mit ihrer flotten Lebensweisheit auch bei den jüngern Epigonen fortknospeten. Als Pfleger der Goethe-Herder'schen Weltliteratur, als Fortbildner deutscher Sprache, der unter seiner Hand zahlreiche neue und doch auf indogermanischem Urstamm wachsende Wendungen entsprossen, als deutscher Patriot von unbeugsamer Gesinnung hat Rückert einen nachhaltigen Einfluß auf unsere Literatur ausgeübt, und wenn er auch unendlich mehr des Vergänglichen als des Bleibenden gedichtet, so genügt dies Bleibende doch, ihm einen Ehrenplatz in der deutschen Walhalla zu sichern.

Heinrich Heine nach neuen Quellen.

Ueber keinen neuen Dichter ist so viel gesungen und gesagt worden wie über Heinrich Heine; der jüngste Literat, der zum ersten male seine Feder versucht, unterläßt nicht, mit unsichern Umrissen das Porträt dieses Poeten zu entwerfen, und der älteste sauertöpfische Literaturprofessor, der sich von den Bestrebungen der Gegenwart mit vornehmster Nichtachtung abwendet, läßt auf das Bild einige Streiflichter fallen, um die Entartung der modernen Literatur an den mephistopheliſchen Zügen dieses ihres Chorführers nachzuweisen. Heine's Lieder sind überall heimisch; man findet sie auf dem Notenpult des Pianofortes, in den Schulbüchern, in den schmächtigen Bibliotheken der Fähnriche und jungen Kaufleute. So schwer es ist, eine editio castigata aus seinen Dichtungen zusammenzustellen, so hat sich doch jedes Alter, jedes Geschlecht aus denselben herausgesucht, was ihm behagt. Citate aus Heine, geflügelte Worte in Vers und Prosa durchschwirren die Luft des Jahrhunderts wie ein Insektenschwarm; prächtige Schmetterlinge mit buntschimmernden Flügeldecken, schöne Tagfalter und gespenstige Nachtfalter, stechende Mücken und mit schlimmerm Stachel gewaffnete Bienen! Heine's Werke sind kanonische Bücher für die Geistreichen, die ihre Aussprüche mit Citaten aus diesem Dichter würzen, ihre Conversation an seinem Stil bilden, ihn glossiren, die Keimzelle seines Witzes zu einem ganzen Zellengewebe espritvoller Entwickelungen erweitern. Wenn er auch kein Begleiter für das Leben ist, wie große deutsche

Dichter und kleinere Brahmanen, die uns für jeden Tag unſers Haus- und Lebenskalenders ein Sprüchlein mit auf den Weg geben, ſo gibt es doch im Leben der meiſten modernen Menſchen Stimmungen, in welche die Heine'ſchen Verſe wunderbar ſympathiſch hereinklingen; Augenblicke, in denen die Intimität mit dieſem Dichter eine größere wird, als die wenn auch länger dauernde Freundſchaft mit unſern claſſiſchen Poeten.

So ſcheint es müßig, über einen ſo vielbeſprochenen Sänger der Neuzeit noch Neues ſagen zu wollen, indem von Freund und Feind Günſtiges und Ungünſtiges erſchöpft worden iſt. Wer kennt nicht Heine oder vielmehr, wer glaubt ihn nicht zu kennen? Denn, wie wir gleich hinzufügen wollen, die Bekanntſchaft mit dieſem Dichter erſtreckt ſich im weſentlichen nur auf einige ſeiner Lieder und auf das Geſammtbild, welches als ein fertiges von einer Literaturgeſchichte der andern überliefert wird. Nichts iſt aber bedenklicher und verhängnißvoller als die literariſche Tradition! Nicht blos Geſetze und Rechte erben ſich wie eine ewige Krankheit fort, auch die literariſchen Urtheile; ſie bilden zuletzt einen Lehrſtoff wie jeder andere, ein todtes Mobiliar im geiſtigen Haushalt, das wie alles Erlernte als fertig beiſeitegeſtellt wird. Wir kennen genug derartige fixirte Bilder, die zuletzt als die fixen Ideen einer ganzen Epoche ſich weiter erben, bis eine ſpätere unbefangene Forſchung dieſe ſtarr gewordene Weisheit auflöſt, in Fluß bringt und aus einer neuen Miſchung der Elemente ein neues wahrheitsgemäßeres Bild geſtaltet.

Es läßt ſich indeß nicht behaupten, daß Heine's Bild, wie es fix und fertig in der Literatur und in der Meinung der Jetztzeit daſteht, ein verfehltes und verzeichnetes ſei. Es iſt todt, wie jedes Bild, es fehlt ihm das lebendige wechſelnde Mienenſpiel! Wir haben von Heine nur Ein Bild vor uns, von unſern großen Dichtern mehrere! Goethe, der Stürmer und Dränger in Frankfurt, Strasburg und Wetzlar, der feurige Liebhaber einer Friederike von Seſenheim, der ſchöne

lebensluſtige Jüngling, ſteht uns anders vor der Seele als der ſteife und förmliche weimariſche Miniſter, der jugendliche Apollo anders als der olympiſche Jupiter, es liegt eine lange Entwickelung dazwiſchen, das fühlen wir heraus und ſind begierig, ſie kennen zu lernen. Aehnlich verhält es ſich mit Schiller. Der Dichter der „Räuber" mit dem Motto: „In tyrannos", der Flüchtling aus der Karlsſchule und der jenenſer Profeſſor, der weimariſche Hofrath, der „Die Huldigung der Künſte" gedichtet hat, es ſind zwei verſchiedene Dichterköpfe.

Aber Heine iſt für unſere Anſchauung immer derſelbe, immer Vertreter des Humors mit der lachenden Thräne im Wappen, immer der mit ſeinen Schmerzen kokettirende und ſie hinwegſpottende poetiſche Sonderling! Jung oder alt, geſund oder krank — wir kennen ihn nicht anders!

Und doch hat auch dieſer Dichter eine Entwickelung gehabt, auf welche zu verſchiedenen Zeiten verſchiedene Einflüſſe wirkten! Erſt jetzt nachdem eine doppelte Geſammtausgabe ſeiner Werke vorliegt, nachdem namentlich die drei Bände Briefe, welche in die größere Ausgabe mit aufgenommen ſind, einen nähern Einblick in ſeinen Lebensgang verſtatten, nachdem die Biographie Heine's von Adolf Strodtmann die Entwickelung des Dichters im Zuſammenhang mit den allgemeinen Cultur- und Literaturzuſtänden darzulegen verſucht, wird die Auffaſſung Heine's von ihrer bisherigen Einſeitigkeit erlöſt; man erkennt, daß der Dichter des „Buchs der Lieder", der „Reiſebilder" und des „Romanzero" nicht der ganze Heine iſt, ſein Bild wird beweglich und löſt ſich in Bilder auf, die eine Reihe von Lebensſtufen darſtellen; auch in der Folge ſeiner dichteriſchen Schöpfungen zeigen ſich feinere Schattirungen und Nuancen auf, ſein geiſtiges Wirken gliedert ſich in Epochen; kurz, der Entwickelungsgang des Dichters tritt in einer Weiſe hervor, welche die eingehende Prüfung herausfordert.

Wenn wir es unternehmen, nach den neuerſchloſſenen Quellen dieſen Entwickelungsgang darzuſtellen, ſo kann ſolche

Darstellung keineswegs eine erschöpfende, nur eine ergänzende Bedeutung in Anspruch nehmen. Wir wollen nicht oft Gesagtes wiederholen, nur manches in eine neue Beleuchtung rücken.

Die erste Epoche dieses Entwickelungsganges kann man die jugendliche nennen; die „Reisebilder" und die in denselben enthaltene Lyrik bilden ihren glänzenden Abschluß. Es ist dies keine Sturm- und Drangperiode in der Art, wie Schiller und Goethe sie durchgemacht haben, aus deren Klärung erst vollendete Werke hervorgingen, im Gegentheil, es ist charakteristisch für Heine, daß wir seine besten und volksthümlichsten Gedichte dieser jugendlichen Epoche verdanken. Der Uebermuth und die Leiden dieser Jugend in ihrer pikanten Mischung haben jene vom Hauch ursprünglichen Talents durchathmeten Lieder geschaffen, deren Physiognomie die eigenthümliche Heine'sche Art und Weise mehr als alles Spätere zur Schau trägt und welche durch eine unzählige Schar von Nachahmern in unserer Literatur lange Zeit hindurch eine fast epidemische Wirkung ausübten. Doch auch jene Perlen der Lyrik, die in ihrer Reinheit und ihrem krystallenen Schliff ein dauernder Schmuck seiner Dichterkrone sind und zum lyrischen Schatz unserer Nationalliteratur gehören, sind in seiner ersten jugendlichen Epoche gesammelt worden, wo er noch in der Taucherglocke der Romantik in die Tiefen des Lebens hinabtauchte.

Obgleich Heinrich Heine selbst von sich behauptete, daß er zu den „ersten Männern des Jahrhunderts" gehöre, da er mitten in der Neujahrsnacht 1800 geboren sei, so haben genauere Nachforschungen doch ergeben, daß hier dem Witz die Wahrheit zum Opfer gebracht worden ist. Heine ist noch ein Kind des 18. Jahrhunderts, von dessen hervorragendsten Gedanken auch sein Wirken bewegt ist und mit dessen europäischem

Chorführer, Voltaire, er eine unleugbare Verwandtschaft hat. Er ist, wie Strodtmann nachweist, am 13. December 1799 in Düsseldorf geboren; sein Vater war ein schlichter Tuchhändler, seine Mutter eine geborene von Geldern, die Tochter eines angesehenen Arztes. Die Ansicht jedoch, daß Heine aus einer christlich-jüdischen Mischehe hervorgegangen, ist eine irrige. Die Familie von Geldern bekannte sich zur orthodoxen jüdischen Confession, einer ihrer Ahnherren hatte den Familientraditionen zufolge, obschon er Jude war, von einem der Kurfürsten von Jülich-Kleve-Berg wegen eines ihm geleisteten Dienstes den Adelsbrief erhalten. Wie übrigens Schiller's und Goethe's Mütter auf die Söhne einen nachweisbaren bildenden Einfluß ausübten, so war dies auch bei Heine's Mutter der Fall, die als eine Schülerin Rousseau's und Verehrerin von Goethe's Elegien geschildert wird und so weit über das Maß kleinbürgerlicher Verhältnisse hinausragte, in denen sie lebte. Wenn der Rousseau'sche Enthusiasmus nur hin und wieder in Heine's Schriften vorschlägt, so ist dagegen das schöne sinnliche Heidenthum der Goethe'schen Elegien als eine durch alle Schöpfungen Heine's hindurchgehende geheime Rhythmik herauszufühlen.

Was auf seinen jugendlichen Geist, auf seine ganze Dichtweise indeß bestimmend einwirkte, das war die französische Herrschaft in den Rheinlanden zur Zeit seines Kinder- und Knabenalters. Das Großherzogthum Berg, zu welchem Düsseldorf gehörte, wurde in französischem Stil regiert, ein Stil, der, abgesehen von den gewaltsamen Conscriptionen, doch gegenüber dem römischen Reichszopfstil große Vorzüge hatte und namentlich den Juden die volle Gleichberechtigung mit den Christen einräumte, indem das revolutionäre Princip der Gleichheit den Untergang der Freiheit überlebt hatte. So waren die Juden in Düsseldorf in ihrer Mehrheit französisch gesinnt und auch Heine's Vater ein eifriger Anhänger des neuen Régime. Auf den Sohn konnte dies selbstverständlich nicht ohne Einfluß bleiben, um so weniger, als er auf dem Lyceum

auch französischen Unterricht genoß. Eine Ader des leichten französischen Blutes ist in seinen Werken unverkennbar. Es zog ihn später nach Paris, wo er die Märtyrerstationen seiner letzten Jahre durchmachte. Und von allen neuen deutschen Dichtern ist Heinrich Heine der bekannteste in Frankreich, bekannter selbst als unsere Classiker; denn die Franzosen fühlen diese Ader des verwandten Blutes heraus. Die erste französische Zeitschrift der Gegenwart, die „Revue des deux Mondes", hat nicht nur eingehende Analysen der Heine'schen Gedichte und Schöpfungen gegeben, sie hat dieselben auch vielfach in Uebersetzungen mitgetheilt, ja manche Artikel sind von Haus aus französisch von Heine für sie geschrieben worden, wie er auch einen Theil seiner Prosaschriften zugleich deutsch und französisch abfaßte. So hat Louis Veuillot jenseit des Rheins dasselbe Recht wie Hengstenberg und seine Genossen diesseit desselben, gegen den Einfluß Heine's fulminante Predigten zu halten; denn er hat die Literatur beider Nationen mit der Eigenthümlichkeit seines Wesens gleichmäßig durchdrungen.

Aus seiner Jugend stammt auch Heine's Begeisterung für den großen Napoleon, die er indeß auf den Erben der idées Napoléoniennes niemals übertragen hat. Der dreizehnjährige Gymnasiast hatte im Jahre 1811 und dann wieder im Mai 1812 den Kaiser gesehen und stimmt in dem Buche „Legrand" der „Reisebilder" später den folgenden Dithyrambus an, der, wie immer bei Heine, wo es dem großen Cäsar gilt, rein und voll im echten dichterischen Schwung austönt, ohne jene Dissonanzen, in welche sonst oft seine innigsten Gefühle auslaufen. „Wie ward mir", ruft er aus, „als ich ihn selber sah, mit hochbegnadigten eigenen Augen, ihn selber, Hosianna, den Kaiser. Es war in der Allee des Hofgartens zu Düsseldorf. Als ich mich durch das gaffende Volk drängte, dachte ich an seine Thaten und Schlachten, mein Herz schlug den Generalmarsch — und dennoch dachte ich zu gleicher Zeit an die Polizeiverordnung, daß man bei fünf Thalern Strafe nicht

mitten durch die Allee reiten dürfe. Und der Kaiser ritt ruhig mitten durch die Allee, kein Polizeidiener widersetzte sich ihm; hinter ihm, stolz auf schnaubenden Rossen und belastet mit Gold und Geschmeide, ritt sein Gefolge, die Trommeln wirbelten, die Trompeten erklangen und das Volk rief tausendstimmig: Es lebe der Kaiser!" Diesem Enthusiasmus für Napoleon hat Heine in der Ballade „Die beiden Grenadiere" nicht lange darauf eine poetische Fassung gegeben; sie gehört zu seinen ersten Jugendgedichten, zu seinen gleichsam minorennen Productionen und hat doch schon die ganze unnachahmliche Prägnanz seines Stils. Einer seiner Jugendfreunde erinnert sich noch, wie Heine mit begeisterungstrahlenden Wangen zu ihm hinübergeeilt war und ihm das Gedicht „Die Grenadiere" vorlas, das er soeben geschrieben hatte, und nie vergaß er die tiefschmerzliche Betonung der Worte: „Mein Kaiser, mein Kaiser gefangen!" Uebrigens wurde die Romanze nachher von dem düsseldorfer Tonkünstler Max Kreuzer in Musik gesetzt und von ihm dem französischen Marschall Soult gewidmet, dessen Gemahlin aus dortiger Gegend stammte.

Die napoleonischen Erinnerungen der Jugend, welche jene unverwelkliche Frische und Verklärung bewahrten, wie sie allen Jugenderinnerungen eigen zu sein pflegt, waren auf Heine's spätere Stellung in der Literatur von wesentlichem Einfluß; sie bildeten ein Gegengewicht gegen die romantische Richtung und hinderten ihn, in dieser aufzugehen. Gerade in jener Epoche, in welcher der schöne Patriotismus der Freiheitskriege überging in den schwächlichen der Restaurationszeit, und die überfromm gewordene Romantik theils sich an Aeußerlichkeiten dahingab, theils ein Herd reactionärer Bestrebungen wurde, ließ Heine dies napoleonische Wetterleuchten am schwülen Himmel der Literatur spielen, in keckstem Trotz gegen die herrschende Zeitstimmung und eine dichterische Schule, aus der er selbst hervorgegangen war, während er ihren Nachzüglern den Krieg

erklärte. So sehr er seinen Ruf als deutscher Patriot durch diese dem Erbfeinde dargebrachten Hosiannas gefährdete, so wenig ließ sich verkennen, daß die Erinnerung an historische Großthaten und an jene Principien der Revolution, welche selbst der Napoleonische Despotismus noch vertreten mußte, heilsame Ventilation waren in der Stickluft des sich immer mehr verengenden Kreises, den damals die deutsche Literatur beschrieb. In der Prosa Heine's, die wie Béranger den Cäsar feierte, schlummerten die ersten Keime der politischen Lyrik, welche aus dem mondhellen Zauberreich der Romantik wieder hinausführte in den sonnigen Tag der Geschichte.

Heinrich Heine war anfangs für den Kaufmannsstand bestimmt. Schon als sechzehnjähriger Knabe war er vierzehn Tage lang in Frankfurt bei einem Bankier. Man hat später aus diesen vierzehn Tagen zwei Jahre gemacht. Heine selbst sagte hierüber, als er diese falsche Angabe berichtigte: „Gott weiß es, ich wäre gern Bankier geworden, es war zuweilen mein Lieblingswunsch, ich konnte es aber nicht dazu bringen. Ich habe es früh eingesehen, daß den Bankiers einmal die Weltherrschaft anheimfalle." Zwei Jahre später, im Jahre 1818, sehen wir Heine in Hamburg als Inhaber eines Commissionsgeschäfts mit der Firma „Harry Heine u. Comp.", welches indeß schon im nächsten Jahre wieder einschlief. Die Firma Heinrich Heine sollte auf einem ganz andern Gebiet einen glänzenden Credit genießen. Damals war es, wo der reiche Onkel Salomon an dem kaufmännischen Talent seines Neffen verzweifelte und zuerst zu jener düstern Anschauung von dem Lebenslauf desselben in absteigender Linie kam, die später in den geflügelten Worten gipfelte: „Hätte der dumme Junge was gelernt, so brauchte er keine Bücher zu schreiben."

Der Aufenthalt in Hamburg hatte auf das Colorit der Heine'schen Dichtungen einen bedeutenden Einfluß — wie viele satte Farben entlehnte er der reichen Hansestadt, deren Schutzgöttin Hammonia als allegorische Figur des „Wintermärchen"

eine so große Rolle spielt, verherrlicht in ihrer ganzen behaglichen Schönheit. Hamburg ist in vieler Hinsicht Heine's zweite Vaterstadt zu nennen. Nicht nur seine reichen Verwandten lebten dort, auch seine Mutter und seine Schwester siedelten später dorthin über; vor allen aber lebte sein Verleger Julius Campe dort, den er in Prosa und Versen öfter verherrlicht, wie Horaz seinen Sosius, ebenso oft aber auch mit ärgerlichen Briefen beehrte, namentlich wenn Campe sich als buchhändlerischer Censor Eingriffe in die Gedankenfreiheit seines lyrischen Posa erlaubte. Julius Campe erschien ihm indeß stets als die Krone aller Verleger, und die Verse, welche ihn im Bunde mit dem Dichter in Wilken's Keller beschäftigt mit Austern und Champagner besingen, gemahnen wie ein saftiges Genrebild der niederländischen Schule. Hamburg war Heine's Goldgrube; sein Onkel und Vetter, von denen er eine jährliche Unterstützung bezog, sein Verleger Campe, der ihn in spätern Jahren außer den Honoraren für die einzelnen Werke auch noch eine Lebensrente für das Verlagsrecht der Gesammtausgabe bezahlte, lebten in Hamburg. Trotz dieser starken Bande, die ihn an die Alsterstadt knüpften, hegte er für dieselbe nur eine sehr gemischte Empfindung. Dennoch stand sie stets lebhaft vor seiner Phantasie; er kommt immer wieder auf sie zurück; seine Muse sucht sie heim in den verschiedensten Stimmungen; er weiß das eigenthümliche Etwas, das die Physiognomie dieser Stadt charakterisirt, mit einer Meisterschaft wiederzugeben, daß man Hamburgs Luft zu athmen glaubt, wenn man diese Verse liest.

Ja, ein unverkennbarer und keineswegs der anmuthigste Zug seiner Muse, der Cynismus, weist geradezu auf die große Handelsstadt hin. Immer wenn er derartige Klänge anschlägt, glaubt man den hamburger Kuhreigen zu hören, und ein stilles Heimweh nach ihren Fleeten und Wällen bildet gleichsam das Transparent, durch welches sich die gröbsten Umrisse grotesker Gestalten hindurchzeichnen. In der That, es geschehen mehr

Dinge zwischen den drei Jungfernstiegen und dem Stintfang, als unsere Schulweisheit sich träumen läßt. Diese letztere war des jungen Heine schwächste Seite, die ersten Studien seiner Lebensweisheit machte er unter dem Patronat der Hammonia. Der derbe Lebensgenuß ist das herrschende Princip der Gesellschaft und schlägt bei dem Mangel eines idealen Gegengewichts leicht in Cynismus um. So oft Heine auf Hamburg zu sprechen kommt, regt sich der Cyniker in ihm, und von allen seinen Versen erinnert nichts mehr an Blumauer als die Verherrlichung dieser Stadt in dem „Wintermärchen". Jedenfalls hat sie seiner Dichtung oft wiederkehrende Localfarben gegeben. „Die Hamburger sind gute Leute und essen gut", das ist ein Lieblingsthema, das in zahlreichen Variationen austönt. „Mögen die christlichen Theologen dort noch so sehr streiten über die Bedeutung des Abendmahls", meint der Dichter, „über die Bedeutung des Mittagsmahls sind sie alle einig." Die Pünktlichkeit des sinnlichen Genußlebens, das wie eine aufgezogene Uhr abläuft, und der alte patricische Zopf in den Formen überlieferter Sitte inspiriren den Dichter zu folgender origineller Vision, die auf dem frostigen Grunde einer Winterlandschaft aufgetragen ist:

„Der Schnee lag auf den Dächern und es schien, als hätten sogar die Häuser gealtert und weiße Haare bekommen. Die Linden des Jungfernstiegs waren nur todte Bäume mit dürren Aesten, die sich gespenstisch im kalten Winde bewegten. Der Himmel war schneidend blau und dunkelte hastig. Es war Sonntag, 5 Uhr, die allgemeine Fütterungsstunde, und die Wagen rollten, Herren und Damen stiegen aus mit einem gefrorenen Lächeln auf den hungerigen Lippen — entsetzlich! In diesem Augenblick durchschauerte mich die schreckliche Bemerkung, daß ein unergründlicher Blödsinn auf allen diesen Gesichtern lag, und daß alle Menschen, die eben vorbeigingen, in einem wunderbaren Wahnwitz befangen schienen. Ich hatte sie schon vor zwölf Jahren um dieselbe Stunde, mit denselben

Mienen wie die Puppen einer Rathhausuhr, in derselben Bewegung gesehen und sie hatten seitdem ununterbrochen in derselben Weise gerechnet, die Börse besucht, sich einander eingeladen, die Kinnbacken bewegt, ihre Trinkgelder bezahlt und wieder gerechnet: zweimal zwei ist vier — entsetzlich, rief ich, wenn einem von diesen Leuten, während er auf dem Comptoirbock säße, plötzlich einfiele, daß zweimal zwei eigentlich fünf sei und daß er also sein ganzes Leben verrechnet und sein ganzes Leben in einem schauderhaften Irrthum vergeudet habe! Auf einmal aber ergriff mich selbst ein närrischer Wahnsinn, und als ich die vorüberwandelnden Menschen genauer betrachtete, kam es mir vor, als seien sie selber nichts anderes als Zahlen, als arabische Ziffern, und da ging eine krummfüßige Zwei neben einer fatalen Drei, ihrer schwangern und vollbusigen Gemahlin, dahinter ging Herr Vier auf Krücken, einherwatschelnd kam eine fatale Fünf, rundbäuchig mit kleinem Köpfchen, dann kam eine wohlbekannte kleine Sechse und eine noch wohlbekanntere böse Sieben. Unter den vorüberrollenden Nullen erkannte ich noch manchen alten Bekannten. Diese und die andern Zahlenmenschen rollten vorüber, hastig und hungerig, während unfern längs den Häusern des Jungfernstiegs noch grauenhafter drollig ein Leichenzug sich hinbewegte. Ein trübsinniger Mummenschanz! Hinter dem Trauerwagen, einherstelzend auf ihren dünnen schwarzseidenen Beinchen, gleich Marionetten des Todes, gingen die wohlbekannten Rathsdiener, privilegirte Leidtragende in parodirt altburgundischem Costüm: kurze schwarze Mäntel und schwarze Pluderhosen, weiße Perrüken und weiße Halsberge, wozwischen die rothen bezahlten Gesichter gar possenhaft hervorgucken, kurze Stahldegen an den Hüften, unterm Arm ein grüner Regenschirm."

Von den Hamburgerinnen meint Heine, daß sie in der romantischen Liebe sich nicht allzu schwärmerisch zeigen und von der großen Leidenschaft des Herzens wenig ahnen, doch das sei nicht ihre Schuld, sondern die Schuld Amor's, des kleinen

Gottes, der manchmal die schärfsten Liebespfeile auf seinen Bogen legt, aber aus Schalkheit oder Ungeschick viel zu tief schieße und statt des Herzens der Hamburgerinnen nur ihren Magen zu treffen pflege. Gleichwol war es, wie wir jetzt von Strodtmann erfahren, eine Hamburgerin, die es ihm angethan, die seine Muse begeistert hat und der wir jene in unserer ganzen Literatur einzigen Klänge verdanken, in denen tiefes Gefühl mit bitterm Spott um die Herrschaft ringt; eine Hamburgerin, jenes Engelköpfchen „auf Rheinweingoldgrund", das er in der Dithyrambe des bremer Rathskellers besingt. Man kann wol sagen, daß die ganze lyrische Stimmung der ersten und bedeutendsten Dichterperiode Heine's von der Liebe zu dieser anmuthigen Tochter Hammonia's, einer Cousine des Dichters, bestimmt wird und daß sich Nachklänge derselben noch in seiner spätesten, in seinem „Romanzero", wiederfinden. Unter wechselnden Namen feiert er sie; es ist jene Agnes, die er im höchsten Hymnenschwung der Liebe in den „Nordseebildern" verherrlicht:

Zerbrechliches Rohr, zerstiebender Sand,
Zerfließende Wellen, euch trau' ich nicht mehr!
Der Himmel wird dunkler, mein Herz wird wilder,
Und mit starker Hand, aus Norwegs Wäldern,
Reiß' ich die höchste Tanne,
Und tauche sie ein
In des Aetna glühenden Schlund, und mit solcher
Feuergetränkten Riesenfeder
Schreib' ich an die dunkle Himmelsdecke:
„Agnes, ich liebe dich!"
Jedwede Nacht lodert alsdann
Dort oben die ewige Flammenschrift,
Und alle nachwachsenden Enkelgeschlechter
Lesen jauchzend die Himmelsworte:
„Agnes, ich liebe dich!"

Es ist dasselbe Mädchen, das er in der Vision „Seegespenst" schildert, als er das Glockengeläute der Tiefe ver-

nimmt; es ist die Maria, die einst so schöne, blühend holde Maria, die er in einer andern Vision, in dem Gedicht „Ratcliffe" erblickt, im fahlen Lilakleide, die Augen gläsern starr, mit dem süßen Lächeln auf gelblich blassem Munde, die ihren Gemahl einen Stock von Holz nennt, der mit Leder überzogen ist, die mit dem Dichter hinauswandelt in die liebestrunkene Natur, aber mit blecherner klangloser Stimme wunderliche Reden führt:

Da saßen wir beisammen, still und traurig,
Und sahn uns an und wurden immer traur'ger.
Die Eiche säuselte wie Sterbeseufzer,
Tiefschmerzlich sang die Nachtigall herab,
Doch rothe Lichter drangen durch die Blätter,
Umflimmerten Mariens weißes Antlitz
Und lockten Glut aus ihren starren Augen,
Und mit der alten süßen Stimme sprach sie:
„Wie wußtest du, daß ich so elend bin?
Ich las es jüngst in deinen wilden Liedern."
Eiskalt durchzog's mir da die Brust, mir grauste,
Ob meinem eignen Wahnsinn, der die Zukunft
Geschaut, es zuckte dunkel durch mein Hirn,
Und vor Entsetzen bin ich aufgewacht.

Es ist die Donna Clara, die sich dem Sohne des großen, schriftgelehrten Rabbi von Saragossa ergibt; es ist jene Ottilie, die noch durch die Träume des Krankenzimmers dahinschleicht, mit den süßen, immergrünen nixenhaften Augen:

Ich glaub', am Ende brach ich eine Lilie,
Die gab ich ihr und sprach ganz laut dabei:
Heirathe mich und sei mein Weib, Ottilie,
Damit ich fromm wie du und glücklich sei.

Vor allem aber ist es die Schöne, die seine Lieder vergiftet hat, der böse Engel, durch den er elend ist, die er, ein Narr, ohne Gegenliebe liebt, die ihn mit ihren schönen Augen zu

Grunde gerichtet hat, welcher er seine Gedichte widmet wie einen Sarkophag mit bedeutsamer Inschrift:

Sag', wo ist dein schönes Liebchen,
Das du einst so schön besungen,
Als die zaubermächt'gen Flammen
Wunderbar dein Herz durchdrungen?

Jene Flammen sind erloschen,
Und mein Herz ist kalt und trübe,
Und dies Büchlein ist die Urne
Mit der Asche meiner Liebe.

Eine hoffnungslose Jugendliebe zu einer anmuthigen Hamburgerin war also die Muse der Heine'schen Lyrik, deren Wappen zum Symbol „die lachende Thräne" hat. Mit Herodotischer Einfachheit erzählt der Dichter selbst den Sachverhalt, das Erlebniß in dem bekannten Gedicht mit der Schlußstrophe:

Es ist eine alte Geschichte,
Doch bleibt sie immer neu,
Und wem sie just passiret,
Dem bricht das Herz entzwei.

Wir begreifen aus diesen biographischen Thatsachen die innere Genesis der Heine'schen Lyrik. Heine befand sich in der Lage Werther's, doch ein Werther war für das 19. Jahrhundert eine Anomalie; eine derartige Lyrik in gelben Nankinghosen hätte sich selbst travestirt. Der Inhalt des Gedankenlebens, der Kreis weltgestaltender Bestrebungen hatte sich seit der Französischen Revolution so vertieft, daß ein vollständiges Aufgehen in Gefühlsschwärmerei eine Unmöglichkeit geworden war. Die Berechtigung des Gefühls war nicht wegzuleugnen, aber es durfte nicht als das höchste, das Leben bestimmende gelten. Es bedurfte einer Correctur, welche die Freiheit des Geistes wieder errettete; der Humor allein konnte die That Münchhausen's vollführen und sich am eigenen Schopfe aus dem Sumpfe ziehen. Heine sprach seine Empfindungen mit

inniger Wärme aus, er gestaltete sie zu Traumbildern und Visionen, dann aber setzte er sich gegen dieselben zur Wehr; er ist der moderne Werther, der statt der Kugel den Humor in die Pistole ladet. Die künstlerische Harmonie litt unter diesem Triumph der geistigen Freiheit: aber was bei den Nachfolgern als willkürliche Pointenhascherei erschien, ging bei Heine selbst aus innerer Nöthigung hervor. Die Pointen seiner ersten Lieder sind der nothwendige Ausdruck eines Kampfes zwischen Gemüth und Geist, zwischen dem oft visionären Traumleben der Empfindung und dem frei über der Welt schwebenden Selbstbewußtsein, welches die Vertiefung in ein einziges Gefühl als einseitig und unberechtigt verurtheilt. Später allerdings wurde diese Pointe der Jugendinspiration bei Heine selbst eine satirisch-humoristische Manier, welche, als Muster betrachtet, in der Literatur viel Unheil anrichtete. Außer der persönlichen Nöthigung durch das eigene Erlebniß gab es für eine Begabung, wie diejenige Heine's war, auch eine literarische, welche in der Entwickelung unserer Literatur in der damaligen Epoche lag. Es war der Altweibersommer der Romantik, deren Fäden damals über die Stoppeln unserer Dichtung flogen; der kräftige Anlauf der Befreiungslyriker war schon wieder erlahmt; man schwelgte in den Stammbuchgefühlen von Tiedge und Mahlmann, die Gespenster von Amadeus Hoffmann und die minniglichen Fräulein von Ritter Fouqué galten damals für die großartigsten Schöpfungen deutscher Phantasie. Minder ausgewählte Geister, d. h. das ganze große Lesepublikum deutscher Nation, das stets gegen seine Unsterblichen eine gewisse Abneigung empfand, erquickten sich an dem lauen Wasser der Clauren'schen Poesie, aus welchem statt der Venus Anadyomene eine Mimili und andere süßliche, aber mit einer auswattirten Plastik gezeichnete Mädchengestalten hervorleuchten; auf der Bühne herrschten die Schicksalstragödien, auf deren Lyra gleich in der ersten Scene die Saiten zu springen pflegten und deren Gespenster über alle deutschen

Breter huſchten; mit Einem Worte, es herrſchten die Geiſter in der damaligen Dichtung mehr als der Geiſt.

Heine aber war ein echter Ritter vom Geiſt, und wenn er ſeine lyriſchen Geſpenſter heraufbeſchwor, ſo verlangte er keinen ernſtlichen Glauben an dieſelben: es waren zerfließende Nebelbilder, und wenn er ſeinen überſtrömenden Empfindungen folgte, ſo fielen ihm die ſüßlichen Epigonen der Romantik ein und verleideten ihm den ſchwärmeriſchen Ausdruck ſeines Liebeswehes, und er verſpottete ſich ſelbſt, die Zeit und die Literatur, löſte die ſüßen Accorde in grelle Diſſonanzen auf, damit ſie nicht ſtimmten zu den ſentimentalen Gaſſenhauern der damaligen Dichter. In dieſen äußern und innern Gründen liegt die Berechtigung und der Erfolg der Heine'ſchen Liederpoeſie; ſie bezeichnet einen Act der Selbſtbeſinnung des deutſchen Geiſtes, der ſich ermannend emporrafft aus eitelm Liebesjammer und phantaſtiſchem Traumleben, indem er beides verſpottet. Es gehörte ein ſo urſprüngliches Talent wie das Heine's dazu, um der verſpotteten Empfindung einen ſo hinreißenden Zauber, dem Spott ſelbſt eine ſo attiſche Grazie zu geben, daß die Sphinx ſeiner Dichtung mit dem ſchönen Antlitz und mit den zerfleiſchenden Tatzen noch immer den Eindruck eines Kunſtgebildes machte. Die literargeſchichtliche Bedeutung dieſer Heine'ſchen Lieder iſt nicht zu unterſchätzen; ſie bezeichnen die Auflöſung der Romantik und mit ihnen beginnt die Aera der modernen deutſchen Dichtung.

Wir haben vorgreifend den Charakter der Heine'ſchen Lyrik in dieſer Epoche geſchildert; kehren wir zu dem Lebensgange des Dichters zurück. Wir verließen ihn in Hamburg, wo ſeine kaufmänniſche Carrière mit einem raſchen Fiasco geendet hatte; er begab ſich von hier nach Düſſeldorf, um ſich für die Univerſitätsſtudien vorzubereiten. Auch dies Moment in Heine's Entwickelungsgang iſt nicht zu überſehen; ihm fehlte die regel-

mäßige Gymnasialbildung, die über den kaufmännischen Experimenten versäumt worden war. Der antike Geist war ihm zeitlebens ein Fremdling und mit demselben das geschlossene Kunstwerk und die regelrechte Form. Doch für Heine's besondere Mission durfte dies kaum als ein Mangel empfunden werden. Wohl gab es auch im Alterthum Dichter, wie den geistfunkelnden Ovid, deren Geistesverwandtschaft mit Heine nicht bezweifelt werden dürfte, und wie oft hat er sich selbst mit Aristophanes verglichen! Doch daß die antike Studie, welche schon die Wirksamkeit unserer classischen Dichter gestört und seitdem immer in Deutschland einen mehr verhängnißvollen als förderlichen Einfluß ausgeübt, ganz außerhalb seines Weges lag, das gerade ließ ihn denselben mit solcher Frische und Ursprünglichkeit betreten. In einer Uebergangsepoche, in der eine entschiedene Schwenkung noththat, mußte der Dichter, ohne Anlehnung an irgendwelche Muster, aus der eigenen Brust schöpfen, so wenig sich verkennen läßt, daß gerade der Mangel an classischer Bildung in Heine's Production und Kritik niemals den Sinn für das ganze geschlossene Kunstwerk aufkommen ließ, und daß infolge dessen seine Schöpfungen sowie die der ganzen unter seinem Einfluß stehenden jungdeutschen Epoche einen aphoristischen und fragmentarischen Charakter an sich trugen. Es war der erste Hereinbruch des modernen Geistes in unsere Literatur, und solcher Act der Initiative pflegt immer etwas Gewaltsames zu haben, ehe sich Form und Inhalt zu schöner Harmonie vermählen.

Nachdem Heine sich durch Privatstudien für die Universität vorgebildet und bei dem schriftlichen Examen durch einen humoristischen Aufsatz über den Zweck der akademischen Studien der Prüfungscommission ein günstiges Urtheil über seine beachtenswerthe Anlage zur Satire abgenöthigt hatte, bezog er am 11. December 1819 die Universität Bonn, um Jura, oder wie er selbst sagte, „die eisernen Paragraphen selbstsüchtiger Rechtssysteme" zu studiren; doch fesselte ihn bei weitem mehr das

Studium der altdeutschen Literatur und der indischen Poesie. Wesentliche Anregungen empfing er hier von August Wilhelm von Schlegel, der zugleich als eins der Häupter der romantischen Schule ihn in die Geheimnisse derselben einweihte. Dergleichen Einflüsse auf die Jünglingszeiten üben oft auf das ganze Leben eine nachweisbare Wirkung aus. August Wilhelm von Schlegel ist gleichsam in Heine's Lebenskomödie eine typische Figur geworden; anfangs besang er ihn in Sonetten; in spätern Jahren geiselte er ihn als die deutsche Giraffe und stellte ihm als Dichter eine Censur in der folgenden Parabel aus: „Der Violinspieler Salomons, welcher dem König von England, Georg III., Unterricht gab, sagte einst zu seinem erhabenen Schüler: «Die Violinspieler werden eingetheilt in drei Klassen; zur ersten gehören die, welche gar nicht spielen können, zur zweiten Klasse gehören die, welche sehr schlecht spielen, und zur dritten Klasse gehören endlich die, welche gut spielen; Ew. Maj. hat sich schon bis zur zweiten Klasse emporgeschwungen.» Gehörte nun Herr August Wilhelm von Schlegel zur ersten oder zur zweiten Klasse? Die einen sagen, er sei gar kein Dichter; die andern sagen, er sei ein sehr schlechter Dichter. So viel weiß ich, er ist kein Paganini." In spätern Jahren begegnete er ihm in Paris, wo er gleichsam eine spaßhafte zweite Auflage seiner Jugend erlebt hatte, er schien ganz wieder in die Blüte gekommen zu sein und die Röthe seiner Wangen erregte bei dem Dichter sogar den Verdacht, daß sie keine Schminke war, sondern eine gesunde Ironie der Natur. Doch wie er mit jener Impietät, die zu den übeln Gewohnheiten seines Genies gehörte, den Lehrer seiner Jugend verspotten mochte, damals hatte dieser ihm doch imponirt und seinem Talent den Weg gezeigt, auf dem es weiter wandelte. Ohne August Wilhelm Schlegel hätte Heine sich kaum mit solchem Antheil den andern Romantikern zugewendet, von denen namentlich die von Clemens Brentano angeschlagenen Klänge ein Echo in seiner eigenen Lyrik fanden; ohne ihn hätte Heine gewiß nicht jene

pikante Schrift über die romantische Schule geschrieben, die zu den besten Erzeugnissen seiner literarischen Kritik gehört; ohne ihn hätte Hindostan im „Buch der Lieder" nicht jene bedeutsame Rolle gespielt. Wir hätten nichts gehört von den Fluten des Ganges und seinen Lotosblumen, wir wären nicht auf Flügeln des Gesanges dort hingetragen worden; ungedichtet wären einige der duftigsten Lieder geblieben.

Auch der König Wiswamitra, der um Wasishta's Kuh freit, hätte nie zu einer humoristischen Pointe im „Buch der Lieder" Veranlassung gegeben. Der orientalische Farbenreichthum, der in Heine's Tragödie „Almansor" oft in den Schwulst der spanischen Dramatiker ausartet, in seiner Lyrik aber stets gedämpft und duftig auftritt, wäre ohne diese Collegien bei Schlegel gewiß nie ein Ingredienz der Heine'schen Dichtung geworden. Träumte sich der Dichter doch bisweilen selbst in den Orient, als wäre er dort heimisch. „Es gibt", schreibt er an seinen Freund Moser, „nur drei gebildete civilisirte Völker, die Franzosen, die Chinesen und die Perser. Ich bin stolz darauf, ein Perser zu sein. Daß ich deutsche Verse mache, hat seine eigene Bewandtniß. Die schöne Gulnare hat nämlich von einem gelehrten Schafskopfe gehört, daß das Deutsche Aehnlichkeit habe mit ihrer Muttersprache, dem Persischen, und jetzt sitzt das liebliche Mädchen zu Ispahan und studirt deutsche Sprache, und aus meinen Liedern, die ich in ihren Harem einzuschmuggeln gewußt, pflegt sie zur grammatischen Uebung einiges zu übersetzen in ihre süße, rosige, leuchtende Bulbulsprache. Ach, wie sehne ich mich nach Ispahan! Ach, ich Armer bin fern von seinen lieblichen Minarets und duftigen Gärten! Es ist ein schreckliches Schicksal für einen persischen Dichter, daß er sich abmühen muß in euerer niederträchtig holperigen deutschen Sprache, daß er zu Tode gemartert wird von euern ebenso holperigen Postwagen, von euerm schlechten Wetter, euern dummen Tabacksgesichtern, euern römischen Pandekten, euerm philosophischen Kauderwelsch und euerm übrigen

Lumpenweſen. O Firduſi! O Iſchami! O Saadi! Wie elend iſt euer Bruder! Ach, wie ſehne ich mich nach den Roſen von Schiras!"

Sehr fleißig hörte Heine in Bonn Collegien über deutſche Urgeſchichte, Geſchichte der deutſchen Sprache und Dichtung, über die „Germania" des Tacitus u. ſ. f. Er ſchwärmte für die „Nibelungen", die er noch ſpäter ein „Lied von großer, gewaltiger Kraft" nannte. „Die Sprache, worin es gedichtet", ſagte er, „iſt eine Sprache von Stein und die Verſe ſind gleichſam gereimte Quadern. Hier und da aus den Spalten quellen rothe Blumen hervor wie Blutstropfen, oder zieht ſich der lange Epheu herunter wie grüne Thränen." Minneſang und deutſches Volkslied beſtimmten die metriſche Form der Heine'ſchen Lieder. Nur ausnahmsweiſe ſind ſie nach dem ſtrengen Schema antiker Metrik componirt, welche dem Dichter fern lag; nirgends finden ſich Diſtichen und Nachahmungen antiker Strophenbildung; es iſt der altdeutſche Vers mit ſeinen Hebungen und Senkungen, der die Grundlage der Heine'ſchen Rhythmik bildet. Was ſeine Abneigung gegen antike Dichtkunſt anbetrifft, ſo ſpricht er dieſelbe ganz beſtimmt in einem Briefe an Immermann aus, der ihm einige Diſtichen geſchickt hatte: „Ich geſtehe, daß ich in meinem ganzen Leben nicht ſechs Zeilen in dieſer antiken Versart zu Stande bringen konnte, theils weil das Nachahmen des Antiken meinem innern Weſen widerſtrebt, theils weil ich zu ſtrenge Forderungen an den deutſchen Hexameter und Pentameter mache, und theils weil ich zur Verfertigung derſelben zu unbeholfen bin." Die wiederholten Aufforderungen ſeines Bruders Maximilian, der in der Anfertigung von derartigen Versmaßen eine gewiſſe Uebung erlangt hatte, beſtimmten unſern Dichter endlich, wie Strodtmann erzählt, zu dem Verſuche, nach Goethe's Vorgang einige Hexameter zu ſchreiben, die er mit freudiger Miene zu recitiren begann. Schon beim dritten Verſe jedoch fiel ihm ſein Bruder mit ſcandirender Schulweisheit in die Rede: „Um

Gottes willen, dieser Hexameter hat ja nur fünf Füße." Mit den ärgerlichen Worten: „Schuster, bleib' bei deinem Leisten!" zerriß Harry das Papier. Ein paar Tage nach dieser Begebenheit weckte er eines Morgens seinen Bruder mit den Worten aus dem Schlafe: „Ach, lieber Max, was für eine schauerliche Nacht hab' ich gehabt! Denke dir, gleich nach Mitternacht, als ich eben eingeschlafen war, drückte es mich wie ein Alp; der unglückliche Hexameter mit fünf Füßen kam an mein Bett gehinkt und forderte von mir unter fürchterlichen Jammertönen und entsetzlichen Drohungen seinen fehlenden Fuß. Er berief sich auf sein urclassisches Recht und verließ mich mit schrecklichen Geberden und unter der Bedingung, daß ich nie wieder im Leben mich an einem Hexameter vergreife." Goethe nahm es bekanntlich nicht so genau mit dem urclassischen Recht des Hexameters. Als er umgekehrt wie Heine einem seiner Hexameter einen Fuß zu viel mit auf den Weg gegeben hatte und man ihn darauf aufmerksam machte, sagte er mit olympischer Ruhe: „Laß die Bestie stehen!" Heine's Opposition gegen Platen und seine Dichtungen war nicht blos eine polemische Abwehr hämischer Angriffe, es war ein ernst gemeinter Feldzug gegen die antikisirenden Dichtformen; denn Heine gehörte zu den Dichtern, die, wie er selbst sagt, einen eigensinnigen Kopf haben und nicht einsehen, daß die Füße in der Dichtung die Hauptsache sind. Hirsch-Hyacinthos meint in den „Reisebildern": „Jeder Dichter sollte wie Graf Platen bei seinen schwierigsten Poesiegedichten die Füße oben drucken und zu den Leuten sagen: «Seht, ich bin ein ehrlicher Mann, ich will euch nicht betrügen, diese krummen und geraden Striche, die ich vor jedes Gedicht setze, sind sozusagen ein Conto vor jedem Gedicht, und ihr könnt wahrnehmen, wie viel Mühe es mich gekostet, sie sind sozusagen ein Ellenmaß von jedem Gedicht, und ihr könnt nachmessen, und fehlt daran eine einzige Silbe, so sollt ihr mich einen Spitzbuben nennen, so wahr ich ein ehrlicher Mann bin.»"

Heine besuchte nach der Universität zu Bonn die Universität zu Göttingen, die ehrwürdige Georgia Augusta, welcher er in seinen „Reisebildern" ein groteskes Denkmal gesetzt, deren „engen trockenen Notizenkram", deren „Universitätspyramiden" er mit herber Satire und in humoristischen Visionen verewigt hat. Das Studium des Rechts gab ihm indeß nur einige Versatzstücke für seine Dichtung; die berühmten Juristen mit ihren hochklingenden Namen wurden nur für die opera buffa seines Humors engagirt und wandelten umher in „verschollenen Trachten mit weißen Alongenperrüken und längstvergessenen Gesichtern" in seinen Reiseskizzen. Juristische Collegia besuchte er damals wenig; eine Duellaffaire zog ihm das consilium abeundi zu und trieb ihn in das angenehme Exil nach Berlin, wo er im Frühling 1821 eintraf. Die politische Restauration stand damals in Blüte; Censurschereereien, wie sie die literarischen Unternehmungen von Brockhaus trafen und selbst den Dichter des „Kater Murr" nicht verschonten, waren an der Tagesordnung. In der Musik rangen Spontini und Weber um die Palme; der künstlerische Klatsch erfüllte alle Geister. In den „Briefen aus Berlin", die in die „Sämmtlichen Schriften" aufgenommen sind, hat Heine mit seinen gewohnten grell aufgesetzten Schlaglichtern die damalige Epoche des berliner Lebens treffend charakterisirt. Eine für sein ganzes Leben bedeutsame Beziehung knüpfte Heine indeß mit Varnhagen und der ihm unvergeßlichen Rahel an.

Dem Anschein nach gibt es in unserer neuen Literatur kaum zwei größere Gegensätze als Varnhagen von Ense und Heinrich Heine: jener ein Meister der klaren, ungetrübten Kunstform, dieser ein Rebell, der sich gegen das künstlerische Gesetz auflehnt; jener nur behaglich, wo er ein abgeschlossenes Ganzes schafft, dieser nur zufrieden, wenn er das Götterbild zum Torso zertrümmern kann; jener ein consequenter Deutscher und preußischer Patriot, dieser ein hin und her irrlichtelirender Kosmopolit; jener ein correcter Diplomat, dieser ein conse-

quenter Gegner der Diplomatie; jener ein wohlerzogener Vertreter des Salons, dieser ein ungezogener Liebling der Kamönen. So wenigstens mußte der Gegensatz der beiden Persönlichkeiten erscheinen, solange von Varnhagen nur die biographisch-classischen Meisterwerke zur Beurtheilung vorlagen. Nachdem aber auch seine Gespräche mit Humboldt und seine Tagebücher der Oeffentlichkeit übergeben worden sind, erkennt man eher die geheimen Sympathien, welche zwischen dem preußischen Diplomaten und dem pariser Dichter ein lange dauerndes Band wirkten. Auch ist ja nicht Gleichartigkeit, sondern contrastirende Verschiedenartigkeit der Charaktere die sicherste Bürgschaft für die Festigkeit freundschaftlicher Verhältnisse. Die Briefe von Heine an Varnhagen, welche von Ludmilla Assing aus dem Nachlaß ihres Onkels herausgegeben worden sind *), werfen ein jedenfalls frappantes Licht auf den Charakter beider Männer, wie auf die literarische Epoche, zu deren hervorragenden Vertretern sie zu rechnen sind.

Varnhagen war im wesentlichen eine empfängliche Natur, rasch im Aufnehmen, leicht entzündlich, besonders von zwei entgegengesetzten Polen angezogen. Im siebenten Bande seiner „Tagebücher" spricht er seine gleichzeitige Begeisterung für Baader und Voltaire aus, für die mystische Tiefe und den frivolen Esprit, für visionäre Religiosität und spottende Skepsis. Seine Bewunderung Goethe's galt nicht blos der vollendeten künstlerischen Harmonie in den Werken des großen Dichters; sie galt auch dem mephistophelischen Humor, den sarkastischen Elementen, die sich in denselben geltend machten. So sehr er in seinen biographischen Denkmälern sich einer marmornen Plastik befleißigte, welche jede Ausschmückung mit satirischen

*) Briefe von Stägemann, Metternich, Heine und Bettina von Arnim, nebst Briefen, Anmerkungen und Notizen von Varnhagen von Ense (Leipzig, F. A. Brockhaus, 1865).

Pointen, mit humoristischen Arabesken verschmähte, so sehr er vermied, den Guß seiner classischen Prosa derartige Blasen treiben zu lassen: so gern entschädigte er sich im persönlichen Verkehr für diese Entsagung, welche künstlerische Pflichten ihm auferlegten, so willig, wie die Mittheilungen und Monologe seiner „Tagebücher" beweisen, gab er sich selbst zum Colporteur der „Pointe" her, die ihm, wenn sie nach der rechten Seite hingekehrt war, stets zu imponiren pflegte; ja er selbst hatte Einfälle und Calembourgs, welche, soweit sie nicht zu den „Censurflüchtlingen" gehörten, die Runde durch die Salons machten.

Hiermit hängt die Vorliebe Varnhagen's für das Judenthum zusammen, der Reiz, den namentlich jüdische Frauen auf ihn ausübten. Das Scharfe, das Pointirte des jüdischen Geistes behagte ihm, diese brillant geschliffenen Facetten, welche alle Gedanken und Thatsachen der Zeit in mannichfachen Reflexionen widerspiegelten. Die Schönheit, die Weiblichkeit übten nur Anziehungskraft auf ihn aus, wenn sie in dieser geistigen Beleuchtung, in diesen orientalischen Draperien vor ihn hintraten. Die Venus Varnhagen's war keine cyprische Göttin, sie stammte aus Palästina. Ihm war das Glück zutheil geworden, in seiner Rahel, diesem angestaunten geistigen Phänomen der berliner Gesellschaft, eine Gattin zu besitzen, welche mit dem Scharfsinn des jüdischen Geistes einen eigenthümlichen Tiefsinn verband und in bizarren Gedankensprüngen, die auf dem Papier sich nur im regellosesten Stil wiedergeben ließen, oft merkwürdige Offenbarungen über die wichtigsten Fragen der Zeit und des Lebens verkündigte. Gerade diese Formlosigkeit hatte für ihn, trotz seines ausgebildeten feinen Formensinnes, etwas Sympathisches, wie die Baader'sche Mystik ihn, trotz seines eigenen Voltairianismus, zur Begeisterung hinriß. Der Umgang mit geistvollen Jüdinnen blieb ihm bis an sein Lebensende eine treu gepflegte Gewohnheit.

Wie mußten auf seine Empfänglichkeit für die glänzende Pointe, für den schlagenden Witz Heine's erste „Gedichte" und „Reisebilder" wirken, denen gerade diese Vorzüge in hohem Maße eigen waren! Heine hatte die grübelnde Unruhe, deren Varnhagen bedurfte, wenn er der höhern Kunst- und Naturgefühle, der Goethe'schen Harmonie müde war! Dabei beseelte Heine derselbe Reformdrang, der sich in Rahel's Offenbarungen aussprach, nur nicht so sibyllisch, so ahnungsvoll, so aus der Tiefe kommend, sondern voll burschikosen Uebermuths, voll schadenfroher Zerstörungslust. Auch hatte er Aehnlichkeit mit Varnhagen's Lieblingsschriftsteller Voltaire; er war so keck, so frivol, so rücksichtslos wie dieser, nur daß seine Muse von Haus aus auf den zweifelhaften Ruhm der Classicität verzichtete und in ihren kurzathmigen Versen es zu keinem langweiligen oder schamlosen Heldengedichte, wie die „Henriade" und „Pucelle", bringen konnte. Voltaire war eine Autorität des guten Geschmacks; Heine schlug gerade diesem guten Geschmack Schnippchen. Voltaire hatte Ernst und Scherz in getrennten Schubläden, er konnte sein Gesicht in sehr tragische Falten legen, welche fünf Acte lang vorhielten; Heine besaß diese Kunst nicht, wenn wir von einigen romantischen „Jugendeseleien" absehen; sein Humor hatte die lachende Thräne im Wappen, er weinte und lachte zugleich. Doch in dem satirischen und faunischen Lächeln der beiden Dichter kam ihre Familienähnlichkeit zu Tage.

Varnhagen's Hinneigung zu Heine und zu seinen Werken ist im allgemeinen durch diese Vorliebe für den jüdischen Geist und seine Pointen erklärt; was aber mochte Heine an Varnhagen fesseln, in dessen Werken sich bis dahin nur die Milch frommpatriotischer Denkungsart offenbart hatte, welche erst eine viel spätere Zeit in Gift und Galle verwandelte? Varnhagen war eine Autorität, mit welcher für einen schüchternen Jünger der Muse wie Heine zu verkehren ehrenvoll und Gewinn war. Varnhagen's Salon war ein Mittelpunkt der

feinen Gesellschaft, Rahel die Hoheprieſterin eines eſoteriſchen Cultus. Beziehungen zu dieſen Kreiſen, tonangebende Urtheile aus ihrer Mitte konnten einem jungen Dichter nur förderlich ſein, der ſich eben die literariſchen Sporen verdiente. Heine war damals ein „Werdender", und ſchon Goethe ſagt: „Ein Werdender wird immer dankbar ſein." Er bekennt ſelbſt, wie ihm beide ſo viel Gutes und Liebes erzeugt, ihn aufgeheitert, geſtärkt, gehobelt und durch Rath und That unterſtützt haben. Und ſo wenig ihm Perſönlichkeiten zu imponiren pflegten, ſo imponirte ihm doch Rahel Varnhagen; er unterſchied ſie ſcharf von allen andern Frauen, die ihn ſo verwöhnt hatten, daß ſie nur immer froh waren, wenn ſie ihn haben konnten, gleichviel unter welcher Bedingung, während er einer Rahel gegenüber erſt tief in ſeiner Selbſtſchätzung herabſinken muß, bis ſie ihn brauchen kann. Auch Varnhagen, „der feinſinnige Diplomat und Biograph", war für den jungen Poeten eine bedeutſame Perſönlichkeit, vor allem ein ſtiliſtiſches Muſter, an welchem er ſich heranbildete. Er ſtudirt Varnhagen's Stil zugleich mit dem Stil Goethe's; er findet bei beiden das Streben, eine conventionelle Geſellſchaftsſprache für die Deutſchen zu begründen; doch ein allzu beſtimmtes Wollen halte Varnhagen von der Unbeſtimmtheitsſucht fern, durch welche Goethe in ſeinen ſpätern Werken veranlaßt wurde, ſich von dem beſtimmten Artikel zu entfernen und neue Formen des unbeſtimmten auszuprägen. Ein andermal ſchreibt er: „Ich leſe jetzt den vierten Band von «Goethe's und Schiller's Briefwechſel», und wie gewöhnlich mache ich Stilbeobachtungen. Da finde ich denn, daß Sie nur mit dem frühern Goethe, mit dem Werther-Goethe, Aehnlichkeit im Stil haben. Ihnen fehlt ganz die ſpätere Kunſtbehaglichkeit des großen Zeitablehnungsgenies, der ſich ſelbſt letzter Zweck iſt. Er beherrſcht ſeinen Stoff, Sie bezwingen ihn. Abrundung, Helldunkel, Perſpective der Zwiſchenſätze, mechaniſches Untermalen der Gedanken u. dgl. kann man von Goethe lernen — nur nicht Männlichkeit."

So fällt die stilistische Parallele zwischen Goethe und Varnhagen, welche Heine entwirft, zu Gunsten des letztern aus. Auch ist kein Grund vorhanden, an Heine's Aufrichtigkeit zu zweifeln, obgleich es ihm jedenfalls ein angenehmes Gefühl war, diese seine Ueberzeugung an die rechte Adresse befördern zu können. Nicht weniger geht aus den angeführten Stellen hervor, mit welchem Eifer sich Heine dem stilistischen Studium classischer Meister hingab. In der That ist seine Prosa nicht so naturwüchsig hervorgequollen, wie es den Anschein hat, es ist viel Kunst, Fleiß und Bewußtsein in derselben. Auch der salope Gang seiner Verse war nicht die Folge künstlerischer Vernachlässigung; seine Muse ordnete ihr Négligé vor dem Spiegel und brauchte oft lange Zeit zu dieser Toilette. Es ist bekannt, mit welcher oft ins Peinliche gehenden Sorgfalt Heine an seinen Versen feilte.

Doch nicht blos ein stilistisches Muster war ihm Varnhagen, er galt ihm überhaupt für einen Leitstern seiner Poesie, für den feingebildeten Aesthetiker, der stets das künstlerische Ganze im Auge habe. „Ihnen ist es nicht hinreichend", schreibt er im Mai 1826, „daß ich zeige, wie viel Töne ich auf meiner Leier habe, sondern Sie wollen auch die Verbindung aller dieser Töne zu einem großen Concert — und das soll der Faust werden, den ich für Sie schreibe. Denn wer hätte größeres Recht an meinen poetischen Erzeugnissen als derjenige, der all mein poetisches Tichten und Trachten geordnet und zum Besten geleitet hat?" Und zu diesem Respect vor Varnhagen's ästhetischem Urtheil kam eine allgemeine Sympathie des Denkens und Fühlens, welche von Heine mehrfach betont wird. So schreibt er einmal: „Schriftlicher Ideenaustausch ist eigentlich zwischen uns nicht nöthig, befindet sich doch unser Geist in denselben Gedankenströmungen, und früh oder spät treffen wir immer zusammen im selben Gewässer." Heine betrachtete sich selbst und Varnhagen als die modernen Menschen, welche beide daran halfen, eine neue Zeit heraufzuführen. So

ruft er noch in der letzten, dumpfen Epoche seines Lebens, als schon die Krankheit ihn umschlich, die ihn in die Matratzengruft bannte, dem berliner Freunde zu: „Sie haben gleich mir die alte Zeit begraben helfen und bei der neuen Hebammendienste geleistet — ja wir haben sie zu Tage gefördert und erschrecken. — Es geht uns wie dem armen Huhn, das Enteneier ausgebrütet hat und mit Entsetzen sieht, wie die junge Brut sich ins Wasser stürzt und wohlgefällig schwimmt."

Doch bei aller Sympathie der Geister bedarf, wie ja auch Heine es ausspricht, eine andauernde Correspondenz, namentlich zwischen Männern, äußerlicher Anlässe; denn wie selten ergriff man die Feder zu bloßen Herzensergüssen! Für Goethe und Schiller lagen diese Anlässe in ihrer Production und in der wechselseitigen Förderung, welche der Gedankenaustausch über ästhetische Principien und über die praktische Anwendung derselben im einzelnen Falle zur Folge hatte. Auch in der Heine-Varnhagen'schen Correspondenz, in welcher freilich meistens Varnhagen's ergänzende Briefe fehlen, finden sich häufig Anregungen und Betrachtungen, welche dies Gebiet des literarischen Schaffens berühren. Namentlich über seine con amore geschriebenen „Nordseebilder", über die „Reisebilder", „Die Bäder von Lucca", mit der Figur des „Hyacinth", welche er die erste ausgeborene Gestalt nennt, die er jemals in Lebensgröße geschaffen hat, über die Aenderungen, die er in der neuen Auflage mit denselben vorgenommen, und über Aehnliches begegnen wir mancherlei mit interesselosen Aussprüchen und Geständnissen Heine's. Dennoch tritt der Austausch der Meinungen in diesem Briefwechsel gegen mehr praktische Zwecke zurück; die literarische Entwickelung war inzwischen in das Sternbild ihrer journalistischen Epoche getreten, die Autoren waren praktischer geworden und weniger geneigt, sich blos mit einem schriftlichen Lobe zu begnügen. Wenn man der Mehrzahl der Heine'schen Briefe auf den Grund sieht, so entdeckt man irgendeinen Wunsch, eine Bitte, die er an Varnhagen

richtet, mag es sich nun blos um eine literarische Förderung, um eine Kritik oder um eine sonstige Empfehlung handeln, welche von dem nach allen Seiten hin einflußreichen Manne Erfolg versprach. Varnhagen's Bereitschaft und Fähigkeit, Dienste zu leisten, wird von Heine mit großer Ausdauer in Anspruch genommen. Varnhagen war am Anfange der zwanziger Jahre Recensent des „Gesellschafter", in welcher Zeitschrift er neue literarische Erscheinungen besprach, und war gleichzeitig bei der Redaction eines Almanachs: „Rheinblüten", betheiligt. Für diesen Almanach sandte Heine Beiträge verschiedener Art, Gedichte und Novellen, auch die „Harzreise", deren Verse er rühmt als eine ganz neue Sorte und wunderschön. Als indeß 1826 der erste Band der „Reisebilder" erschienen war, da wandte sich Heine mit aller Energie an Varnhagen's kritische Protection: „Ich habe mir viele hülfreiche Freunde verschlagen, theils mit, theils ohne Schuld, und hab' dafür an Widersachern reichlich gewonnen. Auch hab' ich, wie gesagt, in Hinsicht des Buches kein reines Gewissen und bedarf dennoch des Ruhmes noch mehr als sonst. Nächste Woche, wenn das Buch hier ausgegeben wird, will ich Ihnen noch einige Exemplare der «Reisebilder» schicken, damit Sie für deren Bestes, wie früher bei den «Tragödien», darüber verfügen. Ich bin in dieser Hinsicht besorgt, nicht sowol wegen der miserablen Wirthschaft in unserer Literatur, wo man von dem Unbedeutenden so leicht im öffentlichen Urtheil überflügelt wird, sondern auch, weil ich im zweiten Bande der «Reisebilder» über solche Misère rücksichtslos sprechen werde, die Geisel etwas schwingen und es mit den öffentlichen Anführern auf immer verderben werde." Gleich darauf erzählt Heine, daß er mit unendlichem Vergnügen im „Gesellschafter" Varnhagen's anerkennende Recension über Immermann's „Cardenio" gelesen habe, und deutet damit zart an, daß er mit nicht minder unendlichem Vergnügen eine ähnliche Würdigung der „Reisebilder" von Varnhagen's Feder in diesem Blatte begrüßen werde.

Einige Monate später befindet sich Heine in der angenehmen Lage, dem Freunde, den er im „Gesellschafter" sehr gut erkannt hat, für das herzlich zu danken, was er zum Besten der „Reisebilder" gethan, mit dem Wunsche, daß Gott es seinen eigenen Geisteskindern vergelten möge. Im Jahre 1828 dankt er in ähnlicher Weise für eine Kritik über das „Buch der Lieder": „Ich mache mir nicht viel mehr aus Recensionen (weil ich mir aus dem Leben selbst nicht viel mehr mache), aber wenn ich im «Gesellschafter» Ihre kleine, liebe Schrift sehe (Gubitz hat die rechten Typen dazu), so wird mein Gemüth immer wohlthätig erwärmt, und Ihr schönes Wort spricht gewiß nicht ganz erfolglos zu meinem Herzen."

Trotz aller gegenseitigen Sympathien und Gefälligkeiten war indeß der Unterschied, der zwischen beiden Persönlichkeiten bestand, in ihrem Verkehr keineswegs ausgelöscht. Bisweilen tritt er ganz energisch und mit vollkommener Durchsichtigkeit zu Tage; oft muß man ihn unter den Verschleierungen des Humors und der freundschaftlichen Umgangssprache hervorsuchen. Gleich am Anfang der Correspondenz begegnen wir einem Misverständniß, welches offenbar aus dem Gegensatze der beiden Charaktere hervorging. So wenig Aehnlichkeit Heine mit Tasso hatte, so konnte er's doch nicht vermeiden, daß Varnhagen einmal ihm gegenüber den Antonio spielte, die Ueberlegenheit des Weltmannes geltend machte, ihn vielleicht „in seines Nichts durchbohrendem Gefühle" hinstellte. Der souveräne Dünkel Heine's vertrug keine Art von Ueberlegenheit, da er über alles hinaus war, wenngleich die Schwungfedern seines Witzes ihn nur plötzlich in die Höhe trugen, doch nicht oben hielten; er vertrug es nicht, mit Macbeth ausrufen zu müssen:

> Dir gegenüber wird mein Geist gezüchtigt,
> Wie Marc Anton vor Cäsar's Genius.

Bei welcher Veranlassung und in welcher Weise Varnhagen ihm so empfindlich gekränkt, geht aus den vorhandenen Briefen nicht hervor. Wohl aber drückt Heine seine Misstimmung sehr energisch in einem Schreiben an Ludwig Robert vom 27. November 1823 aus: „Varnhagen hat mir viel Gutes und Liebes erwiesen, mehr, als ich ihm je danken kann, und ich werde gewiß lebenslänglich gegen ihn dankbar sein; aber ein Schmerz, wogegen der Zahnschmerz, den ich in diesem Augenblicke empfinde, ein wahres Wonnegefühl ist, zerreißt mir die Seele, wenn ich an Varnhagen denke. Er selbst ist wol wenig Schuld daran, er hat blos mal den Einfall gehabt, gegen mich den Antonio spielen zu wollen. Ich kann viel vertragen und hätte auch das, wie gewöhnlich, abgeschüttelt; — aber dieses ereignete sich just zu einer Stunde, wo ich gar nichts vertragen konnte und wo jedes Unsänftigliche, sei es nun ein Wort, ein Blick, eine Bewegung, mir eine unheilbare Wunde verursachen mußte. Sie kennen das Leben und Sie wissen, daß es solche Stunden im Leben gibt, wo uns die Liebsten am tiefsten verletzen können, daß diese Verletzung ein unvergeßliches Gefühl in uns allmählich aufkommen läßt, für welches unsere Sprache kein Wort hat, ein Gefühl, worin die alte Liebe noch immer lebt, aber mit Rhabarber, Unwillen und Tod vermischt ist."

Im Frühling darauf schreibt Heine an Varnhagen selbst einen versöhnlichen Brief, erinnert ihn an das Verletzende und Beleidigende seines Benehmens gegen ihn und erwähnt nur noch, daß er es nicht geeignet fand, in dieser Sache mit den gewöhnlichen Hansnarren-Formalitäten zu verfahren, die ihrem beiderseitigen Charakter und Verhältniß so unangemessen sind, und daß er es vorzog, alles der großen Mittlerin Zeit zu überlassen. Zu einem solchen an den Eclat streifenden Misverhältniß scheint es indeß in dem jahrelangen Verkehr der beiden Autoren nicht wieder gekommen zu sein; wenigstens findet sich in den Briefen davon keine Spur. Dagegen ziehen

sich einige Meinungsdifferenzen, welche für die Gruppirung der literarischen und politischen Parteien überhaupt von Interesse sind, durch die ganze Correspondenz.

Am gelindesten, aber doch erkennbar, zeigt sich diese Differenz in Betreff Goethe's. Der Goethe-Cultus Varnhagen's und der Rahel war ein absoluter, der keinen Zweifel duldete. In diesen Kreisen galt es für die Sünde wider den Heiligen Geist, Goethe's Hoheit durch einen Tadel zu kränken. Der Wogenschlag der Zeit reichte nicht bis an das Piedestal seiner Größe. Mit Recht durfte Heine Varnhagen in seiner witzigen Weise „den Statthalter Goethe's" auf Erden nennen. Auch später, in der Zeit höchster Aufregung und revolutionärer Begeisterung, in dem politischen Fieber, in welchem Varnhagen die Aufzeichnungen seiner „Tagebücher" niedergeschrieben, mitten in Stimmungen, welche der Grundstimmung des großen Dichters vollkommen entgegengesetzt waren, ja ihm selbst vielleicht unverständlich gewesen wären, blieben Goethe's Werke das Evangelium des radicalen Politikers, die er neben den Classikern und Voltaire zu innerster Erquickung immer wieder hervorsuchte, an denen er sich von der prickelnden Aufregung der Tagespolitik, der Zeitungsnotizen, des Salonklatsches erholte. Derselbe Reiz höhern Lebens, den er in Gemeinschaft mit Willisen in der Einsamkeit holsteinischer Buchenwälder empfand, wehte ihm aus den Schriften des großen Dichters entgegen.

Heine's Stellung zu Goethe war doch eine wesentlich andere. Ihn genirte jeder Cultus, also auch der Goethe-Cultus; es war ihm unbehaglich zu Muthe bei einer Vergötterung, bei der er sein Gesicht in ernste Falten legen mußte. So viel näher ihm auch Goethe stand als Schiller, so sehr die Goethe'sche Liederdichtung den Boden bildete, auf welchem die seinige erwuchs, nur daß er die mit gleicher Zartheit erwachsenen Liederblüten ironisch zu knicken pflegte, so konnte er doch Goethe nicht anders verehren als manche wilde Völker ihre Götzen, nämlich mit einer von burlesken Sprüngen unter-

brochenen Andacht, welche allerdings nicht zu den frommen Altären der Varnhagen'schen Goethe-Verehrung passen wollte. So bricht er immer in den geschlossenen Kreis derselben mit kleinen Plänkeleien. In einem Schreiben an Robert scheint er sein Goethe-Studium als eine Artigkeit gegen die Rahel zu betrachten. „Sie können kaum glauben, wie artig ich mich jetzt gegen Frau von Varnhagen betragen — ich habe jetzt, bis auf eine Kleinigkeit, den ganzen Goethe gelesen! Ich bin jetzt kein blinder Heide mehr, sondern ein sehender." Dann fügt er, als Ausdruck seiner Anerkennung, hinzu: „Goethe gefällt mir sehr gut", ein so profanes Lob, daß es in jenen Kreisen für eine strafwürdige Ketzerei gelten mußte. Zwar nimmt Heine für Goethe gegen Menzel Partei, dessen Angriffe auf den großen Dichter er nicht ohne Schmerzen lesen kann und um keinen Preis geschrieben haben möchte. Ueberhaupt werde er nie gegen Goethe schreiben. „Es ist Dummheit, gegen Männer zu schreiben, die wirklich groß sind, selbst wenn man Wahres sagen könnte. Der jetzige Gegenstand der Goethe'schen Denkweise, nämlich die deutsche Nationalbeschränktheit und der seichte Pietismus sind mir ja am fatalsten. Deshalb muß ich bei dem großen Heiden aushalten quand même." Doch trotz dieser Zugeständnisse fühlte Heine sich und die moderne Zeit durch eine große Kluft von Goethe getrennt; je lebendiger die politische Bewegung wurde, desto mehr vergrößerte sich diese Kluft. Wenn auch Menzel's Anklagen gegen Goethe's Irreligiosität und Unsittlichkeit auf Heine keine Wirkung ausüben konnten, so begann er doch den Anklagen kühner Publicisten, den Beschuldigungen, welche Börne auf „den Aristokraten" Goethe häufte, beizustimmen. So schreibt er etwa drei Jahre nach der eben mitgetheilten Ehrenrettung des großen Heiden: „Es ist noch immer meine fixe Idee, daß mit der Endschaft der Kunstperiode auch das Goethethum zu Ende geht; nur unsere ästhetisirende, philosophirende Kunstsinnzeit war dem Aufkommen Goethe's günstig; eine Zeit der Begeiste-

rung und der That kann ihn nicht brauchen." Es sind hiermit Gegensätze ausgesprochen, welche in der darauffolgenden Epoche und bis auf den heutigen Tag das Ferment der literarischen Bewegung geblieben sind. Nachdem die Sturmgesänge der politischen Lyrik in eine oft einseitige Tendenzpoesie ausgeartet waren, welche allzu sehr an den Augenblick appellirte und zuletzt der Zeitungsprosa Concurrenz machte, tritt neuerdings wieder ein vornehmer Dilettantismus in den Vordergrund, der sich in akademischen Studien nach Mustern aller Zeiten und Völker versucht, während die Fortentwickelung der Literatur, durch zwei entgegengesetzte Richtungen bestimmt, nach dem Gesetze des Parallelogramms der Kräfte in einer mittlern geraden Linie vor sich geht, dem Ziel einer modernen Classicität zustrebend, welche die Vollendung der Kunstform mit einem aus dem tiefsten Innern des modernen Geistes stammenden Gehalt vermählt.

Noch weniger als in Bezug auf Goethe konnten Heine und Varnhagen übereinstimmen in Bezug auf die verschiedenen, namentlich preußischen Helden, deren Bildsäulen dieser in seiner biographischen Walhalla ausgemeißelt hatte. Varnhagen, der die Liebe zu Voltaire mit der Verehrung für Baader vereinigen konnte, war in der Goethe'schen Schule so wohlgebildet, daß er auch für die Stillen und Frommen im Lande einen Standpunkt auffand, für den sie in einer ansprechenden Beleuchtung erschienen. Die Objectivität seiner Darstellungsweise, durch welche kaum eine leise Ader persönlicher Ansichten hindurchschimmerte, konnte den Biographen um so leichter in den Verdacht bringen, der Gesinnungsgenosse seiner Helden zu sein, je mehr schon an und für sich die andauernde Beschäftigung mit einem Gegenstande geeignet ist, unsere Sympathien für denselben zu steigern. Diese plastische Ruhe Varnhagen's bei der Behandlung von Stoffen, welche auf Heine's unruhiges Gemüth geradezu abschreckend wirkten, brachte diesen zur Verzweiflung. Was galt ihm die Form, wenn der Inhalt nicht

dem Geiste der Zeit entsprach! Am schlagendsten tritt dieser Gegensatz zwischen den beiden Freunden hervor, als Varnhagen an Heine die Biographie Zinzendorf's sandte, der dem letztern so unbequem entgegentrat, wie manche verdienstliche Personnage, die uns von einem besten Freunde mit den triftigsten Recommandationsgründen über den Hals geschickt wird. „Ich kann den süßlich vermummten Betgrafen", fährt Heine fort, „nun ein für allemal nicht ausstehen, und daß Sie ihn so gut equipirt haben, verdrießt mich noch am meisten. Warum sollen wir den Pietisten nicht die Schilderung ihrer Heroen selbst überlassen? Mögen die Kreuzluftvöglein zusehen, wie weit sie mit ihrem frommen Gepiepe reichen, ob sie mit all ihrer Liebe, Demuth, Gläubigkeit eine gute Biographie hervorbringen können. Nicht einmal das Nothwendigste, nämlich den Schreibstil, würden sie erschwingen, denn letzterer ist nicht ohne Vernunftübung entstehbar; Zinzendorf selbst würde nicht so gut schreiben können, wenn er nicht nebenher ein bischen Filou gewesen wäre. Seine blinden Dupes werden nimmermehr einen vernünftigen Stil schreiben können. — Ich ärgere mich, daß Sie Zeit und köstliches Darstellungstalent an das Unersprießliche verschwenden. Laßt die Todten ihre Todten begraben und die Stillen ihre Stillen beschreiben!"

Wenn das Misbehagen, welches Heine an diesem Helden fand, Varnhagen nicht allzu unbequem sein konnte, weil seine persönlichen Sympathien für den Herrnhuter nur gering waren, so mußte dagegen Heine's begeisterte Sympathie für Napoleon Varnhagen desto unerquicklicher sein, je größer die Abneigung war, welche dieser gegen den gefeierten französischen Cäsar empfand, eine Abneigung, die er auch auf den letzen Cäsar übertrug, der jetzt die Krone Frankreichs trägt. Mindestens können die Schmähungen, welche Varnhagen in seinen „Tagebüchern" auf den Prinzen Ludwig Napoleon häuft und denen eine offenbare Unterschätzung der Bedeutung desselben zu Grunde liegt, kaum überboten werden. Gegen den ersten Na-

poleon hatte Varnhagen theils in österreichischen, theils in russischen Kriegsdiensten tapfer gefochten, er hatte ihn 1810 auf der Villa Schwarzenberg in Paris kennen lernen und fühlte sich von seinem soldatischen geistlosen Wesen zurückgestoßen. Heinrich Heine dagegen feierte in seinen „Reisebildern" im Buche „Le-grand" mit Enthusiasmus den Kaiser, dem er auch in seinen „Zwei Grenadieren" ein rührendes poetisches Denkmal gestiftet hatte; er feierte ihn mit bitterstem Hohn gegen seine Sieger, mit demselben Hohn, mit welchem Byron in seinen Dichtungen einen Blücher und Wellington verfolgte! Gerade diejenigen Helden, denen Varnhagen marmorne Denksteine setzte, liebte es Heine, mit Steinen zu werfen! Mit welchem Gesicht mußte er eine Biographie Blücher's empfangen, eine dicke, umfassende Biographie von Varnhagen's Feder. „Um Gottes willen", ruft er aus, „wie kann man so dicke Bücher schreiben." Doch er faßt sich rasch, macht Varnhagen ein Compliment über die feine Behandlung dieses roh en Stoffes. Dann fährt er fort: „Sonderbar, wie zwei Gleichgesinnte zur selben Zeit, jeder auf enthusiastische Weise, die feindlichen Häuptlinge, Napoleon und Blücher, dem Publikum dargestellt. Und ich denke, wir haben doch beide dasselbe gewollt und bleiben noch gleichgestimmt. Dennoch — ich will's gestehen — kann ich Ihren Blücher nicht mit Liebe lesen; vielleicht ist noch in mir der Widerhall der Le Grand'schen Märsche, ich ärgere mich, wenn ich bedenke, daß der Mann der Idee, der Idee gewordene Mensch, nämlich Napoleon, durch jene zwei Menschen vernichtet worden ist, wovon der eine ein faro-spielender Husar war und der andere ein von allem Enthusiasmus entblößter englischer Taugenichts."

Hier treten sich in Heine und Varnhagen mit ihrer scharfen Spitze zwei Richtungen entgegen, die noch bis in die Gegenwart hinein ihre Bedeutung nicht verloren haben: die kosmopolitische und die nationale. Für Heine mußte Varnhagen's Patriotismus den Beigeschmack nationaler Beschränktheit haben;

Varnhagen, als Goethe's Schüler, hatte wol ein Verständniß für die Heine'sche Auffassung, nur hinderte ihn seine Antipathie gegen Napoleon, sich annähernd derselben zu bequemen. Varnhagen's Antipathien aber, mochten sie nun gegen Napoleon oder die Gothaer gerichtet sein, waren unbesiegbar.

Eine andere einflußreiche Persönlichkeit wie Varnhagen, welche dem jungen Dichter wie dem jungen Rechtsbeflissenen gleichmäßig imponiren mußte, war Eduard Gans, ein vielseitig gebildeter Kopf, begeisterter Schüler Hegel's und bestrebt, die Rechtswissenschaft durch die dialektischen Strömungen der Hegel'schen Schule wie durch ein neues Fluidum zu galvanisiren. Gans war von der Bewegung der Zeit, von den Ideen des Jahrhunderts ergriffen; er besaß dabei Witz und Esprit und einen gewissen französischen Tic, der auf dem deutschen Katheder zu den Seltenheiten gehörte. Vorzugsweise durch Gans wurde Heine mit der Hegel'schen Philosophie bekannt, und wenn er auch nicht gerade in ihre Tiefen eingedrungen ist, so hat ihre dialektische Schärfe doch wesentlich auf die Formung seines Stils mit eingewirkt; ihre Ueberzeugungen vom Fortschritt der Menschheit zur Freiheit wurden mehr oder weniger bewußt ein Dogma in dem sonst lückenhaften Credo des Dichters; überhaupt drang er wenigstens so weit in die Lehre des Philosophen ein, daß er sie in ihren allgemeinen Umrissen den Franzosen auseinandersetzen konnte.

Noch in einem andern Kreise begegneten sich Gans und Heine, innerhalb der Reformbewegung des Judenthums. Gans war einer der Stifter und tonangebenden Lenker des Vereins für Cultur und Wissenschaft der Juden, über dessen Tendenzen und Einrichtungen Adolf Strodtmann in seiner Schrift über „Heine's Leben und Werke" die genaueste Auskunft gibt. Für die Reformbestrebungen innerhalb der Synagoge hatte Heine geringes Interesse; doch den Sitzungen des Vereins wohnte er regelmäßig bei, führte zum Theil die Protokolle und verlas sogar einmal einen ausführlichen Bericht über einen zu stiften-

den Frauenverein, der es sich zur Aufgabe machen sollte, die Culturzwecke des Vereins in der Familie und in der Gesellschaft zu fördern. Im ganzen sank der Verein durch die Theilnahmlosigkeit der Mitglieder; Gans selbst verließ das sinkende Schiff und ging im Herbst 1825 zum Christenthum über; der junge Schüler war seinem Lehrer im Juni desselben Jahres mit diesem Act schon vorangegangen. Heine hatte sich kurz vor seiner Doctorpromotion in Göttingen taufen lassen. Der Grund war offenbar derselbe, welcher auch Gans dazu bestimmt hatte, die Aussicht auf eine Staatscarrière, welche den Juden verschlossen war. Es war für die jüdischen Reformbestrebungen ein mislicheS Zeugniß, daß die Führer des Vereins für Cultur und Wissenschaft der Juden sich bis zum vollständigen Abfall vom Judenthum „reformirt" hatten. Heine, der anfangs von Berlin nach Lüneburg, wo damals seine Aeltern wohnten, übergesiedelt war, und von dort wiederum zur Georgia Augusta, um seinen Studien den akademischen Schlußstein zu setzen, sträubte sich längere Zeit gegen den Uebertritt, doch war keine große Widerstandsfähigkeit bei ihm vorauszusetzen, bei den Axiomen seiner Lebensweisheit, die er mit folgenden Worten aussprach: „Es ist fatal, daß bei mir der ganze Mensch durch das Budget regiert wird. Auf meine Grundsätze hat Geldmangel und Ueberfluß nicht den mindesten Einfluß, aber desto mehr auf meine Handlungen." Heine konnte nun auf sich selbst anwenden, was er von Gans sagte: „er wurde Christ im wässerigsten Sinne des Wortes." Nicht lange darauf erklärte er selbst: „Ist es nicht närrisch? Kaum bin ich getauft, so werde ich als Jude verschrien. Ich bin jetzt bei Christ und Jude verhaßt. Ich bereue sehr, daß ich mich getauft habe; ich sehe noch gar nicht ein, daß es mir seitdem besser ergangen sei; im Gegentheil, ich habe seitdem nichts als Widerwärtigkeiten und Unglück."

Ueber Heine's Verhältniß zum Judenthum ist viel geschrieben worden; er selbst war sich über dasselbe nicht klar und

sprach sich in seinen schwankenden Stimmungen sehr verschieden aus. Hier nennt er die Juden die Schweizergarde des Deismus, dort verspottet er ihr Mumienwesen und nennt das Judenthum die Religion, die zuerst die Menschenmäkelei aufgebracht habe. Hier verspricht er enthusiastisch, für die Emancipation der Juden zu wirken, dort stellt er einen Satz auf, den später Bruno Bauer in einer umfassenden gelehrten Schrift philosophisch zu beweisen versuchte: „Die Juden dürften endlich zur Einsicht gelangen, daß sie erst dann wahrhaft emancipirt werden können, wenn auch die Emancipation der Christen vollständig erkämpft und sichergestellt worden. Ihre Sache ist identisch mit der des deutschen Volks, und sie dürfen nicht als Juden begehren, was ihnen als Deutschen längst gebührte." Er nennt sich den geborenen Feind aller positiven Religionen; gegen das Christenthum aber hegte er in jener Epoche, in welcher er zu demselben übertrat, eine besondere Feindschaft. Dieser christenfeindliche Geist durchweht die ganze Tragödie „Almansor", die vielleicht gerade deshalb bei ihrer Aufführung in Braunschweig ausgepfiffen wurde; beiläufig der einzige Bühnenerfolg, den Heine zeitlebens errungen hat. Derselbe Geist spricht sich in dem Roman „Der Rabbi von Bacharach" aus, mit welchem sich Heine um jene Zeit beschäftigte, und es war wol der Gipfel unerlaubter Selbstverspottung, als er in der Gestalt des Don Isaak Abrabanel einen Convertiten vorführte, der den Dichter selbst zu parodiren geeignet war, und demselben die Worte in den Mund legte, die er aus der Renommage seines eigenen Herzens herausschrieb: „Ja, ich bin ein Heide, und ebenso zuwider wie die dürren freudlosen Hebräer sind mir die trüben qualsüchtigen Nazarener. Unsere liebe Frau von Sidon, die heilige Astarte, mag es mir verzeihen, daß ich vor der schmerzensreichen Mutter des Gekreuzigten niederknie und bete. . . . Nur meine Knie und meine Zunge huldigt dem Tode, mein Herz blieb treu dem Leben!" Offenbar bestimmten indeß die Parallelen, die sich zwischen

dem Leben des Dichters und seinen Werken darboten und gewiß von der feindlichen Kritik auf das eifrigste benutzt worden wären, den Dichter, diesen Roman unvollendet zu lassen. Es war nicht blos der Hinblick auf die Staatscarrière, es war auch die Flucht vor dem gesellschaftlichen und literarischen Vorwurf, der sich in vielen Kreisen an das Judenthum heftete, was Heine zum Uebertritt bestimmte. Doch das jüdische Element blieb deshalb ein unverkennbares Ingredienz seiner Werke. Schärfe und schlagender Witz, der Oppositionsgeist, der sich gegen die feindlichen, unterdrückenden Mächte auflehnt, blieben denselben ebenso eigenthümlich wie der phantasievolle und elegische Hauch orientalischer Dichtung, wie die Färbung mit jüdischem Localcolorit. „Der Rabbi von Bacharach" sollte ein auf den fleißigsten Studien jüdischer Geschichte und Culturgeschichte ruhendes Werk werden, mit ähnlicher Fülle und satter Färbung bei Vignetten des jüdischen Cultus und der jüdischen Sitte, wie wir sie in den Ghettoromanen von Leopold Kompert und den barocken Callot'schen Skizzen des jüdischen Amadeus Hoffmann, Hermann Schiff, eines Vetters von Heine, finden. Noch im „Romanzero" sind die Reminiscenzen an das jüdische Ceremonialgesetz sehr lebhaft; „keinen Kaboſch wird man singen" und ähnliche Wendungen finden sich häufig in demselben, und in dem Gedicht „Jehuda ben Halevy" erhebt sich Heine's Muse sogar oft zu begeistertem Aufschwung, um einen der größten Dichter des Judenthums zu feiern.

Der Taufe Heine's folgte bald seine Doctorpromotion; der candidatus juris vertheidigte die folgenden Thesen:

1) Der Ehemann ist Herr der Mitgift.
2) Der Gläubiger muß eine Quittung ausstellen.
3) Alle Rechtsverhandlungen sind öffentlich zu führen.
4) Aus dem Eid erwächst keine Verpflichtung.
5) Die Confarreatio war bei den Römern die älteste Art einer rechtlichen Eheverbindung.

Eine glänzende Censurnummer trug indeß der junge

Doctor juris nicht davon; überhaupt blieben diese beiden wichtigen Feierlichkeiten, die kirchliche wie die akademische, ohne alle Bedeutung für seinen Entwickelungsgang. Er blieb zeitlebens ein ebenso schlechter Jurist wie Christ, obschon er sich gelegentlich mit Cujacius, Donatus und Goethe zu den „größten Juristen" zählt.

Von desto größerer Bedeutung wurde ein sehr unscheinbares Ereigniß, eine kleine Harzreise, durch welche er sich vom Pandektenqualm der Georgia Augusta zu erholen suchte. Er schilderte diese Reise und verwebte Gedichte in die Schilderung, und diese anspruchslosen Skizzen wurden der Grundstein seines Dichterruhms. Er selbst nennt sie „eine Mischung von Naturschilderung, Witz und Washington Irving'scher Beobachtung", und rühmt ihren lebendigen enthusiastischen Stil, obgleich er sie an einer andern Stelle im Grunde „ein zusammengewürfeltes Lappenwerk" nennt. „Die Harzreise" erschien anfangs in den „Rheinblüten" und bildete später den ersten Band der „Reisebilder" (1826), welchem 1827 der zweite und 1830—31 der dritte und vierte Band folgten. Im Jahre 1827 war auch das „Buch der Lieder" erschienen, eine Sammlung der Heine'schen „Gedichte" aus den „Reisebildern" und aus früherer Zeit. Damit hatte Heine's Muse und sein Ruhm ihren Höhepunkt erreicht. Wir können mit dem Jahre 1830 die erste Epoche seiner Entwickelung abschließen; es ist die Epoche seiner jugendlichen Lyrik, seiner Liederpoesie, die tonangebend wurde auf Jahrzehnte hinaus; es ist die Glanzepoche des Heine'schen Talents. Die Frische und Innigkeit dieser ersten Lieder ist ihm selbst später unerreichbar geblieben. Auch die beiden ersten Bände der „Reisebilder" sind vom Hauche dieser Lyrik durchweht, sanfte Naturlyrik in der „Harzreise", politische Lyrik mit enthusiastischen Trommelwirbeln im Buche „Le-grand". Die Versuche in Drama und Roman scheiterten oder blieben unvollendet und wurden später nicht wiederholt.

Die hamburger Laura unsers „Petrarca vom Lauberhüttenfest", wie sein Gegner Platen ihn nannte, hatte der Heine'schen Jugendlyrik auf lange Zeit hin, wie wir sahen, jenen Charakter der Zerrissenheit aufgedrückt, welcher sich namentlich in einer die Schmerzen des Gemüths bis zur Uebertriebenheit, bis zum Umschlag ins Komische steigernden Dichtweise aussprach. Goethe befreite sich von dem lastenden Druck des Schmerzes, indem er denselben in harmonischen Gedichten aus sich herausschrieb; Heine genügte diese Art der Selbstbefreiung nicht; erst wenn seine Schmerzen, sich selbst parodirend, lyrische Purzelbäume schlugen, fühlte er sich von ihnen frei. Diese Selbstironie war eigentlich nur eine aus einem romantischen Dogma hervorgegangene Praxis, aber das prägnante Talent Heine's gab ihr so scharfgeschliffene Facetten, wie sie die romantische Schule ihren phantastisch-ironischen Gedankenjuwelen nie zu geben vermochte.

Gleichwol wäre es unbillig, die Form solcher Pointirung und Selbstauflösung überall in Heine's Liedern finden zu wollen, wie auch nach den neuesten biographischen Mittheilungen die Annahme nicht mehr haltbar ist, Heine habe in Lust und Schmerz dieser Liebesromantik und ihrem sich selbst auflösenden Spiel nur erlogene Gefühle willkürlich dargestellt; er hat im Gegentheil, wie Goethe, nur das eigene Erlebniß dichterisch besungen. Mit Recht sagt Strodtmann: „Wer vorurtheilsfreien Sinnes den Entwickelungsgang unsers Dichters zu verfolgen und zu begreifen sucht, dem drängt sich mit Nothwendigkeit die Bemerkung auf, daß zwischen seinem äußern und innern Leben und der Rückspiegelung desselben im Liede die vollkommenste Uebereinstimmung stattfand, daß er lebte, was er sang, und sang, was er erlitt und erlebte." Dieser Hauch des eigenen Erlebnisses, der unmittelbarsten Empfindung, ist namentlich in den „Heimkehrliedern" lebendig, die er bei einem Besuch in Hamburg dichtete, als die Erinnerungen an die unwiederbringlich verlorene Geliebte von neuem sein Herz be-

stürmten. Auch hier tritt die boshafte Pointe zurück, es weht ein elegischer Hauch von ergreifender Innigkeit durch diese Strophen.

Wir brauchen nur an das unvergänglich schöne „Lorelei-lied", an die von den Farben des Orients leise angehauchten und doch wundersam schimmernden Lotosblumenlieder zu erinnern, um den reinen und harmonischen Charakter mancher Heine'schen Gedichte gegenüber einer einseitigen Betrachtung außer Zweifel zu stellen. Noch mehr gilt dies von den Versen der „Harzreise". Wenn Heine selbst sagt: „Diese Verse sind eine ganz neue Sorte und wunderschön", so muß man ihm unbedingt recht geben. Der Tannenduft der Harzwälder, der frische Hauch des Gebirges hatte aus seiner Seele auf eine Zeit lang das Liebesweh und die sentimentalen und cynischen hamburger Reminiscenzen verscheucht; frischer Lebensmuth, Naturandacht, unbefangene Hingabe an den Zauber der Sage und die trauten Genrebilder des Volkslebens beseelten seine Muse. Welcher Naturzauber in dem Gedicht vom „Hirtenknaben", welche reizende Bergidylle in des „Bergmanns Hütte":

Tannenbaum mit grünen Fingern
Pocht ans niedre Fensterlein,
Und der Mond, der stille Lauscher,
Wirft sein goldnes Licht herein.

Und in diese Idylle herein tönt der begeisterte Dithyrambus, in welchem der Dichter ähnlich wie Faust, katechisirt von des Bergmann's holdem Töchterlein, den begeisterten Glauben an seine Sendung ausspricht, den ungebrochenen Muth, der ihn antreibt, sie zu erfüllen.

Nächst dem Gebirge war es das Meer, welches Heine's Lyrik auf einen höhern Ton stimmte. Heine besuchte von Hamburg aus Cuxhaven und Helgoland — der Wogenschlag der Nordsee warf ihm manche zierliche, aber auch kranke

Muschel der Poesie an den Strand. Allerliebste Genrebilder des Fischerlebens, aber nicht so rein wie die Bergidyllen, mit einem gewissen cynischen Beigeschmack, humoristische Schilderung eines Sturms auf der See:

Der Wind zieht seine Hosen an,
Die weißen Wasserhosen,

Nixenbilder mit Anlehnung an die von dem Dichter so geliebte deutsche Volkssage finden sich in den Liedern; doch diese Lieder weit an Bedeutung überragend und überhaupt als das Großartigste, was Heine's Muse geschaffen, stellen sich uns die „Nordseebilder" dar, poetische Fresken, hingezaubert mit großem und kühnem Wurf, phantastische Wolkengebilde, vom Sturm zusammengeballt, sich spiegelnd in den Tiefen des Oceans. Es ist wahr, auch in diesen Gedichten fehlt es nicht an dem zersetzenden und zerreißenden Humor, aber auch der Humor hat hier den Kothurn angeschnallt und bewegt sich in gigantischen Hyperbeln. Wenn nicht unsere Aesthetiker und Poetiker meist einerseits in einem leeren Schubladenwesen, andererseits in unfruchtbarer Nachbeterei aufgingen, so hätten sie längst Heine wegen seiner „Nordseebilder" in die Zahl unserer Odendichter aufgenommen. Es ist mehr Odenschwung in diesen nur nach rhythmischem Gefühl gedichteten unscandirbaren Streckversen als in Platen's gekünstelten Metren. Auch die Einrede, daß der Odenstil durch die zersetzende Pointe gefährdet und gestört werde, hat keine Kraft. Einmal finden sich Gedichte darunter von einheitlichem Schwung, deren Guß ungetrübt ist von allen Blasen der Ironie, so das wunderbar schöne Gedicht „Der Phönix", eine Ode der Liebe, gegen welche Klopstock's alcäische Strophen an Fanny und ähnliche Ergüsse an Meta trotz der zu Hülfe gerufenen Seraphim doch sehr schwunglos erscheinen, eine der schönsten Oden der deutschen Literatur.

Und eine christlichere Friedenshymne hat weder Klopstock

noch irgendein neulateinischer Poet gesungen als das Heine'sche Gedicht „Frieden", welches mit den visionären wie vom Heiligenschein umleuchteten Versen beginnt:

Hoch am Himmel stand die Sonne,
Von weißen Wolken umwogt,
Das Meer war still,
Und sinnend lag ich am Steuer des Schiffes,
Träumerisch sinnend, und halb im Wachen,
Und halb im Schlummer schaute ich Christus,
Den Heiland der Welt.
Im wallend weißen Gewande
Wandelt' er riesengroß
Ueber Land und Meer;
Es ragte sein Haupt in den Himmel,
Die Hände streckte er segnend
Ueber Land und Meer;
Und als ein Herz in der Brust
Trug er die Sonne,
Die rothe, flammende Sonne,
Das rothe, flammende Sonnenherz
Goß seine Gnadenstrahlen
Und sein holdes, liebseliges Licht,
Erleuchtend und wärmend,
Ueber Land und Meer.

Aehnlicher ungetrübter Odenschwung waltet in den Gedichten: „Erklärung", „Sturm", in dem „Morgengruß" und „Gewitter". Heine's Anwartschaft auf einen Platz unter unsern ersten Odendichtern ist unbestreitbar, wenn man nur die erwähnten, erhabenen Dichtungen ins Auge faßt.

Dann aber möchten unsere Aesthetiker den Rahmen ihres Fachwerks etwas weiter öffnen, um im Hinblick auf die Heine'schen „Nordseebilder" Platz zu machen für eine neue Untergattung, die humoristische Ode und Dithyrambe, in welcher das Grandiose plötzlich in das Groteske umschlägt, die aber durch ihren kühnen Wurf, durch den ganzen Stil und Ton nicht aus der Gattung selbst herausfällt. Ein Meister- und

Musterstück dieser Species ist das Gedicht „Im Hafen", dieser unübertreffliche Dithyrambus aus dem bremer Rathskeller, in welchem der Taumel der unsterblichen Seele sich in bacchantisch taumelnden Rhythmen und Bildern ausprägt.

Eine andere erhabene Dichtgattung mit mehr objectivem Charakter, die Tragödie, hatte indeß für den jungen strebenden Dichter keine Kränze bereit. Die beiden Trauerspiele „Ratcliffe" und „Almansor" sind mislungen, es fehlt ihnen der dramatische Stil. Heine selbst hatte das Bewußtsein dieses Mangels; er schrieb von Göttingen aus an Steinmann über seinen „Almansor": „Ich habe mit aller Kraftanstrengung daran gearbeitet, kein Herzblut und keinen Gehirnschweiß dabei geschont, habe bis auf einen halben Act das Ganze fertig, und zu meinem Entsetzen finde ich, daß dieses von mir selbst angestaunte und vergötterte Prachtwerk nicht allein keine gute Tragödie ist, sondern gar nicht einmal den Namen einer Tragödie verdient. Ja, entzückend schöne Stellen und Scenen sind darin: Originalität schaut überall daraus hervor; überall funkeln überraschend poetische Bilder und Gedanken, sodaß das Ganze gleichsam in einem zauberhaften Diamantschleier blitzt und funkelt." So spricht der eitle Autor, der Enthusiast für Poesie. Aber der strenge Kritiker, der unerbittliche Dramaturg, trägt eine ganz anders geschliffene Brille, schüttelt den Kopf und erklärt das Ganze für — eine schöne „Drathfigur". „Eine Tragödie muß drastisch sein", murmelt er, „und das ist das Todesurtheil der meinigen." In der That sind beide Tragödien nur zu Dramen auseinandergezerrte Balladen; es sind confessions, der Held in beiden ist Heine selbst; er ist Ratcliffe und Almansor; er wandelt in den schottischen Nebeln wie unter Granadas sonnigem Himmel, im Herzen die Kränkung verschmähter Liebe; doch dieses Grundmotiv beider Dramen ist durchaus undramatisch und ungünstig für die Helden, welche daher beide am Schluß durch einen gewaltthätigen Act ein lyrisch zerfließendes Stück zur Tragödie in die Höhe zu reißen

versuchen. „Ratcliffe" ist nicht nur eine Ballade, es ist eine Gespensterballade, in welche noch außerdem etwas Schicksalsdramatik hineingeheimnißt ist, ein sich forterbender Fluch und zwei Nebelgestalten ahnherrlicher und ahnfräulicher Herkunft eine unheimliche Rolle spielen. Ratcliffe ist einer der unglücklichsten Liebhaber aller Zeiten; denn dreimal vermählt sich seine Marie mit andern Bewerbern, und doch liebt sie ihn, wie sie zu eigenem Erstaunen erfährt, und wir mit ihr. Das Colorit ist theils aus Percy's Balladensammlung, theils aus Schiller's „Räubern" entnommen, nur sind dem Wegelagerer Ratcliffe, dem rothen Robin und Genossen einige socialistische Lichter aufgesetzt. Gelungen ist nur der Hauch lyrischer Stimmung, der durch das Ganze weht. Dasselbe gilt von Almansor, der ebenfalls ein, aber unter minder erschwerenden Umständen, verschmähter Liebhaber ist. Hier spielt der Gegensatz des Glaubens mit herein; doch ist der Stil, ganz gegen Heine's Manier, oft schwülstig und bombastisch; die Verse machen Bücklinge mit spanischer Grandezza, mit einförmigen und gedankenmatten Wiederholungen, und ein willkürlich eingefügter Chor sprengt den Rahmen des Dramas ganz auseinander.

Jene ungenannte hamburger Cousine hat sich schwer an Heine versündigt. Wäre sie ihm blos als „Engelsköpfchen auf Rheinweingoldgrund" erschienen, man würde es ihr verzeihen können; aber daß sie ihm auch als blutiges Gespensterbild aus Schottlands Nebeln und als eine schöne, aber langweilige Maurin erschien und zu zwei Tragödien begeisterte, das war der Inspiration zu viel, und sie hätte der Literatur einen bessern Dienst erwiesen, wenn sie den Dichter geheirathet hätte.

Wir haben die erste Epoche Heine's, die seiner unsterblichen Jugendlyrik, ausführlicher behandelt, weil sie nicht blos seine dichterischen Großthaten, sondern auch alle Momente seiner

Entwickelung in sich schließt; wir können uns in Bezug auf die zweite und dritte, in denen uns der Dichter fertig entgegentritt, kürzer fassen.

Die zweite datiren wir von der Julirevolution 1830 bis zur schweren und anhaltenden Erkrankung Heine's 1847; es ist die Epoche seiner vorwiegend journalistischen und publicistischen Thätigkeit, welche abschließt mit den zwei satirischen Epen „Atta Troll" und dem Wintermärchen „Deutschland". Vierzehn Jahre lang hatte die Muse des Dichters nichts Bedeutendes geschaffen; denn die Gedichte des „Salon" bezeichneten eher einen Rückschritt. Erst am Schlusse dieser Epoche raffte er sich zu Dichtwerken auf, die in ihrer Geschlossenheit und Ganzheit auf den Namen humoristischer Kunstwerke Anspruch machen konnten.

Die beiden letzten Bände der „Reisebilder", in denen der poetische Ton der ersten bedeutend herabgestimmt ist, können diese neue Epoche einleiten. Der unerquickliche Skandal mit dem Grafen Platen, der in widerwärtig persönlicher, cynischer Weise ausgefochten wurde, präludirte dem Literaturskandal, welcher zu den charakteristischen Kennzeichen der jungdeutschen Epoche gehört. Heine hat als Meister des Skandals und einer nichts schonenden, rein persönlichen Persiflage in Bezug hierauf ein verhängnißvolles Beispiel gegeben, welches nur zu viele Nachahmer fand, und dem er selbst in den beiden letzten Epochen seines Wirkens nur allzu treu geblieben ist, mochte er nun seine Freunde oder seine Feinde auf den literarischen Lästerstuhl setzen. In der Affaire mit dem Grafen Platen war ihm indeß selbst, wie wir aus seinen Briefen an Varnhagen ersehen, nicht ganz geheuer zu Muthe.

Bald schien es ihm selbst doch, als wäre er etwas zu weit gegangen, bald meinte er wiederum, er hätte seinen Gegner nicht gelinder umbringen können. Heine erschrak hinterdrein über die eigene Courage, die er bewiesen, einen „hochgeborenen Grafen" so rücksichtslos anzugreifen. Da „dröhnen" die hannoverischen

Platen in der Ferne; da können die berliner eine Cabinetsordre des Königs gegen ihn auswirken, da stehen Injurienprocesse in Aussicht, da kommt die Satisfactionsfrage auf das Tapet. In dieser besondern Noth bedarf es besonderer Hülfe, heftigen Angriffen gegenüber energischer Vertheidigung. Da ist Varnhagen wieder der rechte Mann. Er, der unaufgefordert so viel für seine Bücher gethan, wird jetzt nicht unthätig sein, wo es sich um seine persönlichen Interessen handelt, wo alle Feinde sich gleichsam das Wort gegeben haben, auf ihn loszubrechen, auf ihn, dessen größte Leidenschaft die Ruhe ist. Nun fühlt zwar Heine heraus, daß Varnhagen nur aus Edelmuth über sein letztes Buch nicht den Stab bricht, durch dessen Platen'sches Kapitel er sich in der That gerade bei dem bessern Publikum unsaglich geschadet habe. Gleichwol soll Varnhagen vor allem andern der Secundant in diesem literarischen Duell sein und tritt auch im „Leipziger Conversationsblatt" für ihn in die Schranken. Durch ihn wiederum wird Gans in die Bundesgenossenschaft zur Abwehr mit hereingezogen und erhält zwei Exemplare für die Literaten des „Globe" und der „Revue" in Paris, um dort feindlichen Machinationen vorzubeugen. Doch mit den Recensionen ist es nicht genug, auch politische Correspondenzen müssen geschmiedet werden. Varnhagen soll einen Bericht über das, was man in Wien über die Platen-Affaire denkt, in den „Hamburgischen Correspondent" einschmuggeln, mit dessen Redacteur Runkel Heine ganz superbe steht. Der Dichter selbst bekennt, daß ihm jene diplomatische Farbengebung, jene zierliche Gewandtheit fehle, die dem Freunde so eigen und außerdem nöthig ist, um einen solchen Schutzartikel zu schreiben. Man sieht, Heine konnte Varnhagen's gerade in seinen Hauptschlachten nicht entbehren und war durchaus nicht allzu schüchtern, wo es galt, die Dienste des Freundes in Anspruch zu nehmen.

Nicht lange darauf klopft er schon wieder an Varnhagen's Pforte mit einer Bitte, deren Veranlassung eine ebenso seltsame

wie bisher unbekannte war. Heine schien auf einmal des Privatisirens müde zu sein, die Stellung eines vagabundirenden Literaten, der bald hier bald dort sein journalistisches Nomadenzelt aufschlägt, misfiel ihm, er sehnte sich nach bürgerlicher Geltung, nach Haus und Herd, nach einem angesehenen Amte, das ihm auch in den Augen der Philister eine schwerwiegende Bedeutung gab. Es wird wol kaum einen deutschen Poeten geben, der nicht einmal in seinem Leben ähnliche Anwandlungen verspürt und sich aus dieser zweifelhaften Existenz im Himmel des Zeus hinausgesehnt hätte nach irgendeiner festen Anstellung auf Erden. Wenn man sich indeß irgendeinen Dichter nur schwer in Amt und Würden denken kann, so ist es gewiß Heine — und wenn dies Amt und diese Würden noch dazu dem etwas ceremoniösen Patriciat der Hansestädte angehören, so wird man sich schwer des Lächelns über den Wunsch und das Bestreben des Dichters enthalten können und diese ganze, natürlich resultatlose Episode in seiner Biographie nicht ohne jene Schadenfreude betrachten können, zu welcher uns das Verhalten des Dichters in ähnlichen Fällen ein unbestreitbares Recht gibt.

Der Posten eines Syndikus in Hamburg war erledigt; es gibt deren vier in der Freien Bundesstadt. Zahlreiche Meldungen liefen ein, doch waren sie dem Senat nicht genehm; er wollte einen Candidaten wählen, der einen populären Namen hatte und eine politische Feder zu führen wußte. Diese Bedingungen glaubte Heinrich Heine zu erfüllen. Zu ihnen kamen noch die äußerlichen Erfordernisse hinzu, daß der Candidat Doctor juris und hamburger Bürger sein mußte. Die höchsten Ehren der Rechtswissenschaft hatte unser Dichter erworben; wir sahen schon oben, wie gern er sich mit Cujacius, Donatus und Goethe das berühmte vierblätterige Kleeblatt der Jurisprudenz nannte. Bürger konnte er gegen Bezahlung einiger Mark jeden Augenblick werden. Gleichwol fühlte Heine, daß man ihn auf keinen Fall wählen und daß er bei einer Meldung dem Ridicul

einer übergangenen Wahl anheimfallen würde. Verband man doch überall in Deutschland und verbindet zum Theil noch mit dem Begriff eines „Poeten" den der vollständigen Unfähigkeit für Amt und Würden, für jede praktische Thätigkeit. Und wenn im Dienst stehende Beamte sich in ihren Mußestunden der Poesie widmen, so sind ihre Vorgesetzten nur allzu geneigt, nicht nur dies für eine strafwürdige Verirrung zu halten, sondern auch aus solchen belletristischen Neigungen den Schluß zu ziehen, daß diese poetischen Verbrecher durchaus der amtlichen Tüchtigkeit entbehren müssen — ein Urtheil, das in unserer Zeit, dem eifrigen Dilettantismus gegenüber, leider nicht aller Begründung entbehrt, indem der Satz unserer classischen Epoche, daß große Dichter auch große Geister sein müssen, den Dichterlingen der Gegenwart gegenüber seine Bedeutung verloren hat. Heine war nun aber nicht blos ein „Poet", er war auch ein liederlicher Poet, ohne Adel und Würde, ein Dichter, der im Rathe der Spötter saß — und wenn man von Aristophanes nicht weiß, daß er ins Prytaneum gewählt worden, obgleich die Athener mehr Witz und Humor besaßen als die Hamburger, so hatte der moderne Aristophanes um so größeres Recht, in Bezug auf die hamburger Syndikatsstelle die Trauben sauer zu finden. Gleichwol wurde es ihm schwer, ganz diesem schönen Traum zu entsagen! Er wagte es nicht, sich zu melden, so sehr er wünschte, sich melden zu können. Vielleicht gab es noch einen Ausweg — die Presse und Varnhagen konnten helfen. Da sein Name einmal in die Debatte gebracht war, da sich das Gerücht mit ihm beschäftigte, so mußte man suchen, dem letztern eine vielleicht heilsame Richtung zu geben. Heine theilte deshalb an Varnhagen die Parole aus. In der „Preußischen Staatszeitung" sollte der Freund dieses Gerüchts Erwähnung thun und der ungewöhnlichen Wichtigkeit, die man demselben beilege; es sollte hervorgehoben werden, daß man seine Wahl als ein Begreifen der populären Bedürfnisse, als eine gebührende, wichtige und für das Publikum

angenehme betrachte. Ja vielleicht, meint Heine schüchtern, könnte auch angedeutet werden, es sei ein Verlust, daß er dadurch für Preußen, seine Heimat, verloren gehe. Diesen Artikel sollte Varnhagen nicht blos für die „Staatszeitung" abfassen, nein, auch dafür Sorge tragen, daß derselbe in der augsburger „Allgemeinen Zeitung" zum Abdruck komme. In einem spätern Briefe wünschte Heine, den Artikel lieber gleich in der letztern Zeitung abgedruckt zu sehen. Professor Blume aus Halle drohte ihn bei der Concurrenz zu schlagen, ja der Dichter hörte von andern, daß man ihn nur aus Ironie als wahlwürdig für jene Stelle bezeichne. Inwieweit Varnhagen diesen Wünschen nachkam, ist aus dem Briefwechsel nicht zu ersehen. Keinesfalls waren diese Bemühungen von irgendeinem Erfolge gekrönt. Was blieb ihm übrig, als dem undankbaren Vaterlande den Rücken zu kehren? In der That scheint diese Episode nicht ohne Einfluß gewesen zu sein auf seinen Entschluß, Deutschland zu verlassen und nach Paris überzusiedeln, denn nicht lange darauf, in demselben Jahre 1831, in welchem er nach dem hamburger Patriciat vergebens getrachtet hatte, sehen wir ihn seinen Koffer packen, nach Paris reisen und die Heimat fliehen, wo man ihm alle Lebensquellen vergiftet hat. Statt eines hamburger Syndikus wird Heinrich Heine ein pariser Flaneur, wozu er offenbar ein weit größeres Talent hatte.

Die Nachricht der Julirevolution traf Heine noch in Helgoland; alsbald begann er für „Lafayette, die dreifarbige Fahne, die Marseillaise" zu schwärmen. „Ich bin wie berauscht. Kühne Hoffnungen steigen leidenschaftlich empor, wie Bäume mit goldenen Früchten und wilden, wachsenden Zweigen, die ihr Laubwerk weit ausstrecken bis in die Wolken." Und weiter schreibt er in dem „Tagebuch aus Helgoland", das in der Denkschrift „Ludwig Börne" mitgetheilt ist: „Fort ist meine Sehnsucht nach Ruhe. Ich weiß jetzt wieder, was ich will, was ich soll, was ich muß. Ich bin der Sohn der Revolution und greife

wieder zu den gefeiten Waffen, worüber meine Mutter ihren Zauberſegen ausgeſprochen. Blumen, Blumen! Ich will mein Haupt bekränzen zum Todeskampf. Und auch die Leier, reicht mir die Leier, damit ich ein Schlachtlied ſinge. Worte gleich flammenden Sternen, die aus der Höhe herabſchießen und die Paläſte verbrennen und die Hütten erleuchten. Worte gleich flammenden Wurfſpeeren, die bis in den ſiebenten Himmel hinaufſchwirren und die frommen Heuchler treffen, die ſich dort eingeſchlichen ins Allerheiligſte. Ich bin ganz Freude und Geſang, ganz Schwert und Flamme!"

Verbittert über die deutſchen Zuſtände, namentlich über die liberale Tartuferie in Berlin, unzufrieden damit, daß er ſelbſt keine ſeinem Rufe entſprechende Stellung fand, begeiſtert für das neue Frankreich, wo er friſche Luft ſchöpfen wollte, trat Heine die Reiſe nach Paris an, und die Weltſtadt umfing ihn ſo feſt in ihren Sirenenarmen, daß er ſich von da an nur in kurzen Ausflügen ihren verführeriſchen Reizen entzog. Die ganze deutſche Literatur war durch den elektriſchen Schlag der Julirevolution in eine vibrirende Bewegung gerathen; das belletriſtiſche Theegeräth der berliner und dresdener Cirkel brach in Stücke. Die Kunſtpoeſie war ebenſo abenteuerlich wie langweilig geworden, man wollte jetzt keine Novellen, keine Dramen, keine Gedichte mehr; das romantiſche Epigonenthum hatte alle Formen zermürbt; man wollte Geiſt, Glanz, Bewegung, feurige Beredſamkeit, unermüdliche Propaganda für die Ideen der Freiheit. Dafür war jede Form recht, am geeignetſten die geiſtreich zündende Proſa voll aphoriſtiſcher Epigramme und Dithyramben. Wer aber ſchrieb pikanter und glänzender als Heinrich Heine? Er wurde der Fahnenträger der neuen Schule, des Jungen Deutſchland, deſſen eigenartige Talente zu Heine'ſchen Texten begeiſterte Homilien ſchrieben, rebelliſch auf allen Gebieten des Staats, der Kirche, der Geſellſchaft, der Ehe, angeſteckt von jenem Hellenismus, der ſich von dem weimariſchen Jupiter fortgeerbt auf ſeine Nachfolger

in poetischen Harzreisen und wie ein Sanct-Elmsfeuer auf dem Maste seines Dichterschiffes brannte.

Gegenüber der großen Zeitbewegung verloren die Gefühle des Herzens, die Klagen unglücklicher Liebe ihre Rechte. Die Strömung ging zu hoch, als daß die blumenumkränzte Lyrik auf friedlichem Boot sie durchschneiden konnte. Auch Heine's Lyrik verstummte; er trat gewissermaßen in die Bewegung der Menge zurück als einer der Wortführer der öffentlichen Meinung. Die Publicisten und Journalisten wuchsen damals zu Dutzenden aus der Erde. Heine ließ sein lyrisches Offizierpatent zu Hause und trat als Gemeiner in ihre Reihen. Gleichwol verdiente er sich auch hier bald die Epauletten. Seine Thätigkeit gewann eine internationale Bedeutung; er wurde der Vermittler zwischen deutscher und französischer Cultur und Literatur; er weihte die Franzosen in die Geheimnisse der deutschen Romantik und der deutschen Philosophie ein und schilderte den Deutschen mit lebhaften Farben den Gang der politischen Bewegung in Frankreich. Aus der Zusammenstellung der betreffenden Schriften in den „Sämmtlichen Werken" ersehen wir, wie ausgiebig seine Thätigkeit auf diesen Gebieten war. Drei Bände enthalten die Heine'schen Schriften über Deutschland, vier Bände die Darstellung der französischen Zustände. Den Kern der letztern bilden Correspondenzen, die Heine von Paris aus in die augsburger „Allgemeine Zeitung" schrieb.

Wir sind stets der Ansicht gewesen, daß von den europäischen Nationen die deutsche und französische zusammen berufen sind, die Aufgaben des 18. und 19. Jahrhunderts zu lösen, Aufgaben, von deren Lösung der Fortschritt der Menschheit abhängt. Der große Einfluß, den Frankreich im vorigen Jahrhundert auf unsere Dichter und Denker, auf die ganze Entwickelung unserer Nationalliteratur ausgeübt hat, ist ein unverkennbarer. Selbst der Dramaturg Lessing, indem er die Macht der classisch-französischen Traditionen brach, ging doch

wieder Hand in Hand mit Diderot, dessen Familienschauspiele auf seine eigene Production mehr einwirkten als Shakspeare. Die Gegenwirkung blieb nicht aus und ist nachweisbar seit dem Buche der Frau von Staël über Deutschland bis in die jüngste Zeit; nur daß die Franzosen, wie Renan, Taine u. a., von unserer Philosophie Darlehne entnehmen, während wir noch mehr als wünschenswerth ist unter der Herrschaft des französischen Theaters stehen, welches das Conversationsstück an den ersten und die Posse an den zweiten Bühnen der Hauptstädte beherrscht. Die Beziehungen Frankreichs und Deutschlands bilden gleichsam eine große Tanztour, ein Fliehen und Suchen, ein feindliches Gegenübertreten, ein versöhntes Zusammenschreiten, bitterste Herausforderung bis zu tödlichem Haß, freudiges Wandeln Hand in Hand zu gleichen Zielen — aber hinter den wechselnden Verschlingungen steht unsichtbar der große Tanzmeister, der Weltgeist, und gibt die Touren und das Tempo an und vereinigt die getrennten Nationalitäten zuletzt zu einer großen Ronde um einen Mittelpunkt, um die blumengeschmückte Bildsäule freier und schöner Menschlichkeit! Wir sind deshalb weit entfernt, gering zu denken von den Großthaten deutscher Befreiungskriege, selbst dem Rheinliede gönnen wir sein gutes Recht und gegenüber den kecken Posituren des französischen Chauvinismus soll die deutsche Nation machtvoll und einheitlich jeden Fuß breit Landes vertheidigen. Doch wir sehen selbst in den blutigsten Kämpfen der Nationalitäten lebenspendende Umarmungen; der Dampfpflug des Krieges lockert die Erde für die Aussaat verwandter Culturen; Sieger und Besiegte lösten sich ab im Würfelspiel der deutsch-französischen Kriege; aber der Sieger wurde in das Land des Besiegten geführt, vertraut mit der Sitte und dem Geistesleben desselben. Die schroffen Einseitigkeiten, die der Krieg herausgekehrt, mochte der Friede um so eher abschleifen. In jüngster Zeit haben Frankreich und Deutschland in ihrem großen pas de deux einander einen Schritt entgegengemacht,

selbst wenn sie ihn machten mit geballter Faust. Deutschland ist dem politischen Ideal einer großen und starken Nation, welches bisher ausschließlich von Frankreich vertreten war, näher gekommen, und Frankreich hat zugleich mit dem Respect vor deutscher Thatkraft doppeltes Interesse gewonnen an deutscher Literatur, während seine eigenen Denker einen zum Theil nach Deutschland herüberwirkenden Einfluß gewinnen.

Heinrich Heine war wie wenige geeignet zum Vortänzer in diesem pas de deux als einer der am meisten elastischen und gewandten deutschen Geister. Er wußte sich den Franzosen verständlich zu machen; sein Esprit hatte etwas französisch Moussirendes; er liebte es nicht, mühsam an irgendeiner mystischen Schale oder einem mystischen Kern herumzuknuspern; die geistigen Gerichte, die er seinen Lesern vorsetzte, waren alle blankgeschält und wurden elegant präsentirt. Darum war er auch berufen, den Franzosen über jene terra incognita, die deutsche Philosophie, von welcher damals nur Victor Cousin und Pierre Leroux einige Kenntnisse hatten, förderliche Aufschlüsse zu geben. In Deutschland hat man dieser Schrift „Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland" mit Recht Oberflächlichkeit zum Vorwurf gemacht, doch da Heine sich an das große französische Publikum wandte, so verwandelt sich diese Schattenseite mit Rücksicht hierauf in einen Vorzug. Bei vielem nur halb Zutreffenden hatte Heine doch den richtigen Instinct für die wesentlichen Unterschiede der philosophischen Systeme und hob dieselben mit Schärfe hervor. Dabei porträtirte er die deutschen Philosophen mit großer Lebenswahrheit, entkleidete sie ihrer olympischen Hoheit und suchte zum Theil aus ihrer menschlichen Eigenthümlichkeit ihre speculative Richtung zu erklären; er leuchtete ihnen gleichsam mit der kleinen Handlaterne der Anekdote ins Gesicht. Da sehen wir Immanuel Kant in seinem grauen Leibrock, das spanische Röhrchen in der Hand, aus seiner Hausthür treten und nach der kleinen Lindenallee wandeln, die man seinet-

wegen noch jetzt den Philosophendamm nennt. Achtmal spazierte er dort auf und ab, in jeder Jahreszeit, und wenn das Wetter trübe war oder die grauen Wolken einen Regen verkündeten, sah man seinen Diener, den alten Lampe, ängstlich besorgt hinter ihm dreinwandeln mit einem langen Regenschirm unter dem Arm wie ein Bild der Vorsehung. Mit diesem alten Lampe aber versuchte Heine die ganze Kant'sche Philosophie zu erklären. Immanuel Kant hat nach seiner Ansicht den Himmel gestürmt und die ganze Besatzung über die Klinge springen lassen; seine theoretische Vernunft tödtet den Deismus. „Und der alte Lampe", fährt der frivole Geschichtschreiber der Philosophie fort, „steht dabei mit seinem Regenschirm unter dem Arm als betrübter Zuschauer und Angstschweiß und Thränen rinnen ihm vom Gesichte. Da erbarmt sich Immanuel Kant und zeigt, daß er nicht blos ein großer Philosoph, sondern auch ein guter Mensch ist, und er überlegt und halb gutmüthig, halb ironisch spricht er: der alte Lampe muß einen Gott haben, sonst kann der arme Mensch nicht glücklich sein — der Mensch soll aber auf der Welt glücklich sein — das sagt die praktische Vernunft, meinetwegen! So mag auch die praktische Vernunft die Existenz Gottes verbürgen."

Eine der liebenswürdigsten Schriften Heine's ist seine literarische Studie über „Die deutsche Romantik", seine eigene Jugendliebe, der er einen Theil seiner schönsten Inspirationen verdankt. Es ist in dieser Schilderung viel Frische und Wärme, und nur hin und wieder wie in der Darstellung seines Lehrers A. W. Schlegel tritt jener Ton einer pasquillartigen Persiflage hervor, welche persönliche Mängel in den Vordergrund stellt. Die bunte, barocke Welt, die sich in den romantischen Dichtungen spiegelt, hat Heine mit einem zierlichen Zauberstäbchen den Franzosen gedeutet und dabei so duftig und farbenreich belebt, daß sie die Sympathie dieser Nation gewinnen konnte, für welche die krausen und kunterbunten Phantasiebilder eines Arnim und Brentano gewiß nicht

verständlicher waren als etwa die Hegel'sche Phänomenologie mit ihrer speculativen Ursprache.

Auch über das Junge Deutschland sprach sich Heine in dieser Schrift aus, und zwar in günstiger Weise; er hatte Ursache dazu; denn er war inzwischen selbst von der höchsten Centralbehörde Deutschlands dieser Schule zugezählt worden. Infolge einer Denunciation von Wolfgang Menzel hatte der Bundestag in seiner Sitzung vom 10. December 1835 die gegenwärtigen und sogar die künftigen Schriften des Jungen Deutschlands geächtet und dasselbe als eine literarische Schule bezeichnet, „deren Bemühungen unverhohlen dahin gingen, in belletristischen für alle Klassen von Lesern zugänglichen Schriften die christliche Religion auf die frechste Weise anzugreifen, die bestehenden socialen Verhältnisse herabzuwürdigen und alle Zucht und Sittlichkeit zu zerstören". Heine wurde so in den Sündenfall der jüngern Autoren mitverwickelt; dies politische Interdict war ihm indeß keineswegs angenehm. Er gehörte in Frankreich nicht zu den oppositionellen Schriftstellern und seine Berichte in der augsburger „Allgemeinen Zeitung" waren durchaus nicht gegen Ludwig Philipp gerichtet. Ueberhaupt begann er schon damals, sich von der politischen Opposition scharf zu sondern, indem er eine über dieselbe hinausgehende radicale und sociale Opposition scharf im Princip vertrat. So schreibt er bald, nachdem ihm die bundestägliche Achterklärung zu Gesicht gekommen, an Heinrich Laube: „Machen Sie eine genaue Scheidung zwischen politischen und socialen Fragen. In den politischen Fragen können Sie so viel Concessionen machen als Sie nur immer wollen, denn die politischen Staatsformen und Regierungen sind nur Mittel; Monarchie oder Republik, demokratische oder aristokratische Institutionen sind gleichgültige Dinge, solange der Kampf um erste Lebensprincipien, um die Idee des Lebens selbst noch nicht entschieden ist. Erst später kommt die Frage, durch welche Mittel diese Idee im Leben realisirt werden kann, ob

durch Monarchie oder Republick oder Aristokratie oder gar durch Absolutismus, für welchen letztern ich gar keine große Abneigung habe." Und noch im März 1848 schreibt er an Alfred Meißner: „Sie wissen, daß ich kein Republikaner war, und werden nicht erstaunt sein, daß ich noch keiner geworden. Was die Welt jetzt treibt und hofft, ist meinem Herzen völlig fremd, ich beuge mich vor dem Schicksal, weil ich so schwach bin, ihm die Stirn zu bieten, aber ich mag ihm den Saum seines Kleides nicht küssen. ... Es war sehr lästig, als ich rings um mich alte Römergesichter sah, das Pathos an der Tagesordnung war und Venedey ein Held des Tages. Gern wollte ich mich aus dem beängstigenden Getümmel des öffentlichen Lebens wegflüchten in den unvergänglichen Frühling der Poesie und der unvergänglichen Dinge." Hier lag der Punkt, wo sich Heine bald von seinen Genossen trennen mußte, namentlich auch von Gutzkow, den er anfangs mit warmer Sympathie begrüßt hatte. Noch am 19. December 1837 schreibt er an Julius Campe: „Ich möchte den Göttern ein Dankopfer bringen, daß sie den Gutzkow erfunden haben. Wenn er nur nicht so irreligiös wäre! Das heißt, wenn ihm der heilige Schauer, den uns die großen Männer, die Repräsentanten des Heiligen Geistes einflößen, nicht ganz fremd wäre! Der hat nicht einmal Ehrfurcht vor mir; aber so muß er sein, sonst könnte er sein Tagewerk nicht vollenden." Diese Vorhersagung, daß Gutzkow keine Pietät gegen Heine's Dichtergröße haben würde, bestätigte sich alsbald, nachdem das Buch über Börne erschienen war.

Dies Buch war fast nothwendig aus dem Gegensatz hervorgegangen, in welchem die von Heine für die augsburger „Allgemeine Zeitung" geschriebenen „Pariser Briefe" zu Börne's „Pariser Briefen" standen, ein Gegensatz, der uns, wenn wir die Heine'schen Berichte in zusammenhängender Folge betrachten, um so lebhafter betreffen muß. Wir haben es als die zweite Seite der Heine'schen „internationalen

Mission" hingestellt, daß er die Deutschen mit Frankreichs politischen Zuständen bekannt machte; denn in der That war das Julikönigthum damals die Schule für alle Studien des Parlamentarismus. Doch tritt Heine nach dieser Seite hin nicht so bedeutend hervor wie nach der andern, wo er den deutschen Geist den Franzosen einzuimpfen bestrebt war. Offenbar wurden seine Briefe immer mehr von äußern Rücksichten bestimmt und er selbst immer mehr zum Advocaten Ludwig Philipp's und seiner Regierung. Welch schreiender Gegensatz gegen alle die eigenen Dithyramben, in denen Heine sich nicht als ein Apostel des Tiers-Etat, sondern des vierten Standes geberdete. Man hat diese Advocatur Heine's durch eine Pension zu erklären gesucht, die er von seiten der Ministerien der Julidynastie bezog, und in der That, wenn ihm diese Pension als freie Gabe an einen Dichter auch nicht Verbindlichkeiten zu publicistischen Schutzreden aufnöthigte, so legte sie ihm doch jedenfalls Rücksichten auf. Die Thatsache selbst leugnet Heine nicht. In seiner Abwehr gegen die Insinuation der Bestechung sagt er: „Die Unterstützung, welche ich von dem Ministerium Guizot empfing, war kein Tribut; sie war eben nur eine Unterstützung, sie war — ich nenne die Sache bei ihrem Namen — das große Almosen, welches das französische Volk an so viele Tausende von Fremden spendete, die sich durch ihren Eifer für die Sache der Revolution in ihrer Heimat mehr oder weniger glorreich compromittirt hatten und an dem gastlichen Herde Frankreichs eine Freistätte suchten. Ich nahm solche Hülfsgelder in Anspruch kurz nach jener Zeit, als die bedauerlichen Bundestagsdecrete erschienen, die mich als den Chorführer eines sogenannten Jungen Deutschlands auch finanziell zu verderben suchten, indem sie nicht blos meine vorhandenen Schriften, sondern auch alles, was späterhin aus meiner Feder fließen würde, im voraus mit Interdict belegten und mich solchermaßen meines Vermögens und meiner Erwerbsmittel beraubten ohne Urtheil und Recht." Immerhin war Heine

Guizot zu Dank verpflichtet und es war nur ein Zeichen von Pietät, daß er sein Lob in den verschiedensten Tonarten sang. Wir möchten bezweifeln, daß ihm dies leicht geworden ist; denn Guizot war durchaus für Heine keine sympathische Natur. Er selbst rühmt an seinem Gönner das grundehrliche und grunddeutsche Wesen, Charaktereigenschaften, für die sich seine Muse sonst nicht zu begeistern pflegte. Der calvinistische genfer Professor, der die Tribüne und selbst den Ministertisch oft mit dem Katheder verwechselte, war doch in Wahrheit nur eine Abart der Gattung „Atta Troll", und es blieb sich wol gleich, ob derartige doctrinäre Tendenzbären nach deutschen oder französischen Melodien tanzten. Heine's Gegensatz gegen den Doctrinarismus war aber an und für sich ein unüberwindlicher, denn er beruhte auf seinem innersten Wesen. Nicht viel besser erging es unserm Dichter mit Ludwig Philipp, den er selbst einen „Napoleon des Friedens" nennt. Vergleicht man das Lob, welches er diesem spendet, mit den dithyrambischen Lobsprüchen, mit denen er den Napoleon des Kriegs verherrlicht, so empfindet man doppelt die Mattheit desselben und einen gewissen Zwang, den der Dichter sich auferlegt. In der That lauten die ersten Berichte Heine's aus Paris, ehe ihm Guizot sein Exil vergoldete, wesentlich anders als die spätern, und pariser Regierungsblätter durften die augsburger „Allgemeine Zeitung" wegen ihrer der königlichen Familie feindlichen Correspondenzen angreifen. Sagt doch Heine gleich in seinem ersten Bericht vom 28. December 1831: „Es ist schon lange her, seit Ludwig Philipp mit rundem Hut und Regenschirm durch die Straßen von Paris wanderte und mit raffinirter Treuherzigkeit die Rolle eines biedern, schlichten Hausvaters spielte, ein wahrer Jesuit der Bürgerlichkeit, ein Bürgerjesuit. Er drückte damals jedem Spezereihändler und Handwerker die Hand und trug dazu, wie man sagt, einen besondern schmuzigen Handschuh, den er jedesmal wieder auszog und mit einem reinen Glacéhandschuh vertauschte, wenn er

in seine höhern Regionen zu seinen alten Edelleuten, Bankierministern, Intriguanten und amaranthrothen Lakaien wieder hinaufstieg." Derartige Kühnheiten verschwinden später mehr aus den Heine'schen Berichten. Da heißt Ludwig Philipp ein großer König, obgleich ähnlicher dem Odysseus als dem Ajax, er ist der vortrefflichste Hausvater, der königliche Dulder, dessen Krone nur eine Zielscheibe der Verleumdung und dessen Scepter, wo es eigene Vertheidigung gilt, minder brauchbar ist wie ein gewöhnlicher Stock. Nach dem Tode des Herzogs von Orleans sagt er von ihm: „Im Unglück zeigt er die wahre Größe. Sein Herz verblutet im namenlosen Kummer, aber sein Geist bleibt ungebeugt und er arbeitet Tag und Nacht. Nie hat man den Werth seiner Erhaltung tiefer gefühlt als eben jetzt, wo die Ruhe der Welt von seinem Leben abhängt. Kämpfe tapfer, verwundeter Friedensheld!" Man darf wohl sagen, daß von Heine kein anderer öffentlicher Charakter mit solcher zartfühlenden Pietät behandelt worden ist wie der König der Franzosen. Jedenfalls gehören die „Pariser Briefe" Heine's, so pikant sie im ganzen geschrieben, mit so scharfer Silhouettenschere ein Thiers und andere Größen der Julidynastie, ein Michelet und Quinet ausgeschnitten sind, nicht zu den glänzenden Erzeugnissen seines Talents; man merkt ihnen gleichsam Zaum und Zügel an; es fehlt ihnen die volle Freiheit geistiger Bewegung.

Im Jahre 1838 faßte Heine den Plan, eine deutsche Zeitung in Paris zu begründen. Da inzwischen die Schriften des Dichters mit dem Interdict des Deutschen Bundes belegt waren, so war es für ihn von größter Wichtigkeit, die Garantie zu erhalten, daß seiner Zeitung der Zutritt in die preußischen Staaten verstattet werde. Wiederum wurden Varnhagen's Freundschaftsdienste in Anspruch genommen; er sollte einem Bittgesuch an den Baron Werther seine Fürsprache zutheil werden lassen. Doch durfte Varnhagen nicht mit leeren Händen kommen; es mußten der preußischen Regierung für diese

Vergünstigung bestimmte Zugeständnisse gemacht werden. Heine war in die Nothwendigkeit versetzt, ein politisches Credo abzulegen, welches er denn auch mit den folgenden Worten thut: „Wie ich es seit der Juliusrevolution immer gethan habe, mit Ueberzeugung gethan habe, werde ich auch hinfüro dem monarchischen Princip huldigen. Dieses wird ohne zweideutige Verclausulirung, wie wir sie bei den süddeutschen Constitutionellen sehen, stattfinden. Denn wie Sie, lieber Varnhagen, wol öfters gemerkt haben, ich bin kein Enthusiast für das deutsche Ständewesen, und nur, um meine Popularität bei der liberalen Menge, die mich für einen erkauften Servilen halten würde, nicht einzubüßen, habe ich mich gegen die constitutionelle Affenkomödie nicht ganz von Herzen ausgesprochen. Jedoch unlängst, in einer Reihe Artikel, die Sie in Lewald's «Theaterrevue» finden, habe ich meine Antipathie in dieser Beziehung nicht ganz verbergen können. In besagten Artikeln werden Sie ebenfalls keine allzu große Vergötterung der Franzosen finden. Ich will alle Nachrichten aus Preußen nur aus Zeitungen, welche die preußische Censur passirt haben, entlehnen; sollte man mir aber erlauben, Privatcorrespondenzen aus Preußen zu drucken, so werde ich in der Wahl der Correspondenten nie das Misfallen der Regierung riskiren. Die Interessen der altpreußischen Provinzen sind mir ebenso unbekannt wie gleichgültig, und es kostet mir keine Ueberwindung, hierüber entweder ganz zu schweigen, oder nur die Meinungen anderer zu referiren. Anders ist es mit den Rheinprovinzen. Hier ist der Vogel zu Hause, dieser Boden ist mir nicht ganz gleichgültig, und es ist mir ebenso Bedürfniß wie Pflicht, mich über die sämmtlichen Vorgänge frei auszusprechen. Hier muß mir das uneingeschränkte Wort gestattet sein. Aber die preußische Regierung kann sicher sein, daß bei der jetzigen Lage der Dinge in Betreff der Rheinlande alle meine Sympathien auf seiten Preußens sind, daß ich nie die Verdienste

Preußens um dies Bastardland verkenne, das erst durch Preußen für Deutschland wiedergewonnen und zu deutscher Art und Weise erhoben worden ist." Die darauffolgende Schilderung, die er Varnhagen von den gemeinsamen Landsleuten entwirft (Varnhagen war wie Heine in Düsseldorf geboren), ist mit so energischen Farben gemalt und dabei so wenig schmeichelhaft, daß die Rheinländer sich ihres Compatrioten nach der Veröffentlichung dieser Charakteristik wenig erfreuen dürften.

Varnhagen that in dieser Sache seine Schuldigkeit; doch trotz der Betonung der „constitutionellen Affenkomödie", trotz der freundlichen Ansicht, welche Heine über die Verdienste der preußischen Regierung um die Rheinlande aussprach, konnte der Freund nichts ausrichten, und der Dichter mußte sich mit dem Dank für die „liebreichen Bemühungen in Betreff der armen in der Geburt erstickten Zeitung" begnügen. Heine wollte, bei der unsichern Stellung zur preußischen Regierung, ein Kapital von 150000 Frs., welches ein Freund zu diesem Unternehmen herzugeben gesonnen war, nicht aufs Spiel setzen.

Die Anklagen, welche die Charakteristiken französischer Zustände Heine bereits zugezogen hatten, wurden weit heftiger, nachdem sein Werk über Börne erschienen war (1840). Es sind dies in saloper Manier geschriebene Erinnerungen an sein Zusammenleben mit jenem gleichwitzigen Publicisten: man würde indeß diesem Buche unrecht thun, wenn man in demselben eine ernstgemeinte Charakteristik Börne's suchte. Heine benutzte Börne nur als Contrast, um sich selbst an ihm abzuschattiren; gleichzeitig wollte er sich gegen dessen Angriffe vertheidigen und in Börne eine ganze Richtung geißeln, die ihm unbequem wurde, die sogenannten politischen „Charaktere". Man hatte ihn selbst einen Dichter und Börne einen Charakter genannt; darüber mußte er sich mit dem Publikum auseinandersetzen. „Es ist immer ein Zeichen von Bornirtheit", meint er, „wenn man von der bornirten Menge leicht begriffen und

ausdrücklich als Charakter gefeiert wird. Charakter hat derjenige, der in den bestimmten Kreisen einer bestimmten Lebensanschauung lebt und waltet, sich gleichsam mit denselben identificirt und nie in Widerspruch geräth mit seinem Denken und Fühlen. Bei ganz ausgezeichneten, über ihr Zeitalter hinausragenden Geistern kann daher die Menge nie wissen, ob sie Charakter haben oder nicht, denn die große Menge hat nicht Weitblick genug, um die Kreise zu überschauen, innerhalb deren sich jene hohen Geister bewegen. Ja, indem die Menge nicht die Grenzen des Wollens und Dürfens jener hohen Geister kennt, kann es ihr leicht begegnen, in den Handlungen derselben weder Befugniß noch Nothwendigkeit zu sehen, und die geistig Blöden und Kurzsichtigen klagen dann über Willkür, Inconsequenz, Charakterlosigkeit. Minder begabte Menschen, deren oberflächlichere und engere Lebensanschauung leichter ergründet und überschaut wird und die gleichsam ihr Lebensprogramm in populärer Sprache ein für allemal auf öffentlichem Markt proclamirt haben, diese kann das verehrungswürdige Publikum immer im Zusammenhang begreifen, es besitzt einen Maßstab für jede ihrer Handlungen, es freut sich dabei über seine eigene Intelligenz wie bei einer aufgelösten Charade, und jubelt: «Seht, das ist ein Charakter!»" Das war der eine Gegensatz, den das Buch über Börne zu Gunsten seines Autors erläutern sollte; der andere war mehr philosophischer Art. Heine erklärte sich selbst für einen „Hellenen" und Börne für einen „Nazarener". „Alle Menschen", sagt er, „sind entweder Juden oder Hellenen, Menschen mit ascetischen, bildfeindlichen, vergeistigungssüchtigen Trieben, oder Menschen von lebensheiterm, entfaltungsstolzem und realistischem Wesen. Börne war ganz Nazarener, seine Antipathie gegen Goethe ging unmittelbar hervor aus seinem nazarenischen Gemüth, seine spätere politische Exaltation war begründet in jenem schroffen Ascetismus, jenem Durst nach Märtyrerthum, der überhaupt bei den Republikanern gefunden wird,

den sie republikanische Tugend nennen und der von der Passionssucht der frühern Christen so wenig verschieden ist." Gleichwol schreibt er Börne eine gewisse Lustigkeit, nicht Freude, zu. „Die Nazarener haben zuweilen eine gewisse springende gute Laune, eine witzige, auch kätzchenhafte Munterkeit, gar lieblich capriciös, gar süß, auch glänzend, worauf aber bald eine starre Gemüthsvertrübung folgt; es fehlt ihnen die Majestät der Genußseligkeit, die nur bei bewußten Göttern gefunden wird." Dieser hellenische Uebermuth des Dichters sollte bald grausam zu Fall kommen und sich in ein ungewolltes, schmerzliches Nazarenerthum mit langjähriger Passion verwandeln. Gleichwol war das ganze Börne'sche Buch mit seinen Plaudereien nur eine Predigt über die beiden erwähnten Textstellen, abgesehen von einzelnen glänzenden Excursen über verschiedene Zeitfragen. Börne's politisches Raisonnement verdarb Heine das Essen und er mochte es nicht ertragen, wenn Börne seine Bergpredigten in Volksversammlungen hielt, in denen gleich nach ihm ein verwachsener krummbeiniger Schustergeselle auftritt und behauptet, alle Menschen seien gleich. Ueber diese Impertinenz will sich unser Dichter so geärgert haben, daß er nie mehr einer Volksversammlung beiwohnte. Die Kluft zwischen Heine und den deutschen politischen Freiheitsmännern wurde nach diesem Buche eine unausfüllbare. Nicht blos Gutzkow schrieb dem Dichter des „Buch der Lieder" einen entschiedenen Absagebrief, auch die Junghegelianer, welche damals begannen die politische Bewegung durch philosophischen Radicalismus zu vertiefen, namentlich Arnold Ruge, wandten sich mit vernichtenden Kritiken gegen Heine.

Noch zwei andere Folgen hatte das Buch über Börne für unsern Dichter: ein Duell und eine Heirath. Herr Strauß, der Rächer einer beleidigten Gattin, der Freundin Börne's, beleidigte den Dichter, wenngleich die Ohrfeige, die er ihm auf offener Straße gegeben haben soll und welche die Runde durch die meisten deutschen Zeitungen machte, zu den mythischen

Thatsachen gehört. Heine kannte keine Galanterie gegen Damen, die er für seine Feindinnen hielt. Von jener Gattin, die ihm den Untergang geschworen hatte, sagte er z. B., daß sie sehr viel Aehnlichkeit mit der mediceischen Venus habe, sie sei nämlich ebenfalls sehr alt und habe ebenfalls keine Zähne und ihr Kinn, wenn sie sich rasirt habe, sei ebenso glatt wie das Kinn jener marmornen Göttin. Jener Herausforderung folgte das Duell, welches am 9. September 1841 im Thale von Saint-Germain stattfand und bei welchem Heine einen Streifschuß erhielt und eine sehr angeschwollene und kohlschwarze Hüfte davontrug. Ehe es indeß zum Duell kam, ordnete Heine seine häuslichen Angelegenheiten. Dazu gehörte in erster Linie, daß er seine dicke Mathilde, die naive Heldin des „Romanzero", die außer ihm und ihrem Papagai nichts in der Welt liebte und mit der er bisher en petit ménage zusammen lebte, heirathete. Das Duell mit Strauß hatte also für Heine dieselbe Folge wie für Goethe die Audienz bei Napoleon; es machte ihn zum legitimen Ehemann. Heine hatte, wie Meißner mittheilt, einen wahren Horror vor der gelehrten und starkgeistigen Frau, dem Blaustrumpf und dem Verstandesweibe. Mathilde fesselte ihn durch ihr harmloses Geplauder, ihre immer heitere Laune und ihr treffliches Herz. Sie hatte ein Crucifix und einen kleinen Jesus in ihrem Zimmer und betete gern, wie sie von Haus aus gewöhnt war. Heine störte sie nie in diesen Gebräuchen. „Sie ist ein Kind, ein ganzes Kind!" pflegte er zu sagen, und hatte recht.

Die überwiegend journalistisch-polemische Thätigkeit schien in dieser Epoche den Dichter in Heine ganz in den Hintergrund zu drängen. „Der Salon" (1836—40) war allerdings als eine Fortsetzung der „Reisebilder" erschienen, auch fehlte es demselben nicht an Gedichten; doch standen Prosa und Verse hinter denen der „Reisebilder" zurück. Die Schwärmerei der unglücklichen Liebe war verdrängt nicht etwa durch Dithyramben glücklicher Liebe, sondern durch einen Haß gegen

die Empfindung, durch die trotzige Verherrlichung der Sinnlichkeit, durch die Freude am Skandal. Heine malte die Loggien des Hamburger Berges und der Chaumière; eine Porträtgalerie verlorener Schönheiten, und er malte sie mit einem satten und herausfordernden Behagen. In ähnlichen Kreisen bewegen sich die „Memoiren des Herrn von Schnabelewopski". Wol leuchtete noch das Talent in diesen Werken, doch es war ein Leuchten der Fäulniß, ein Phosphoresciren des Sumpfes; der Stern des Dichters war unleugbar im Niedergange begriffen.

Da trat die politische Bewegung des Jahres 1840 in Deutschland ein, zugleich mit ihr die politische Lyrik eines Herwegh und seiner Genossen. Die Theilnahme der Nation wandte sich mit bisher ungekannter Lebhaftigkeit den Fragen der innern Politik, den öffentlichen Angelegenheiten zu. König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen, ein geistvoller Monarch, ein deutscher Romantiker auf dem Throne, wie Heinrich Heine ein deutscher Romantiker im Exil, stand theils fördernd, theils ablehnend in der Mitte der neuen Bewegung. Heine war ein Feind des Preußenthums, seiner Traditionen, seiner Zukunft, wie es nur heutigentags ein süddeutscher Radicaler sein kann; aber die Gestalt dieses Königs hatte etwas Anziehendes für ihn; es war der gemeinsame romantische Hintergrund des Denkens und Empfindens, mochte der Fürst noch so sehr auf der rechten und der Dichter auf der linken Seite der Schule stehen. Die ganze Bewegung aber gab der etwas verkommenen Muse Heine's einen neuen Aufschwung, einzelne Lieder der „Neuen Gedichte" (1844), in deren Nischen freilich auch die Skandalbüsten des „Salon" aufgestellt waren, verriethen eine satirische Ader von glänzender Frische, und durch die beiden zusammenhängenden satirischen Dichtungen: „Deutschland ein Wintermärchen" und später durch den „Atta Troll" (1847) verdiente sich Heine den Namen eines deutschen Aristophanes. Hier herrscht ein ganz anderer Ton als im

„Buch der Lieder"; wir werden hier nicht als Zeugen herbeigerufen, um dem Zersetzungs- und Verwesungsproceß der eigenen Empfindungen beizuwohnen; die Satire richtete sich gegen die öffentlichen Zustände und geistigen Richtungen Deutschlands und schuf kleine Kunstwerke des Humors, die trotz der keckſten Ausweichungen doch Ein Grundgedanke einheitlich zusammenhielt.

Die kleinen Gedichte, die Heine an die Poeten des Tags, an Herwegh und Dingelstedt, richtete, haben eine große satirische Tragweite und sind auch in der Form von einer durchschlagenden Prägnanz. In dem Gedicht an Herwegh persiflirte Heine die Haltlosigkeit des damaligen Freiheitsrausches:

Das Volk wie katzenjämmerlich,
Das eben noch so schön besoffen,

in dem Gedicht „An den kosmopolitischen Nachtwächter" (Dingelstedt) verspottete er die Jämmerlichkeit der Bewegung, die sich mit Phrasen und Stichwörtern begnügte, denen die Thatsachen widersprachen.

Im Januar 1844 machte Heine von Paris aus eine Besuchsreise nach Deutschland, das er lange nicht gesehen; diese Reise schildert er in seinem „Wintermärchen", einem Juwel unserer satirischen Literatur, so sehr diese Satire, namentlich wo sie sich gegen das Preußenthum richtet, von den Ereignissen überholt worden ist. Wenn Heine dem Rothbart Treue schwören wollte unter der Bedingung, daß er Deutschland vom Preußenthum erlöse, so fehlte es ihm an dem richtigen prophetischen Instinct, der im Grunde nur aus tiefer geschichtlicher Würdigung hervorgeht. Doch aus dem Spott, mit dem er manches angegriffen, was in Deutschland für herrlich gilt, können wir einem satirischen Dichter unmöglich einen Vorwurf machen. An diese Verherrlichung hing sich so viel Forcirtes und Unwahres an, daß wenigstens dies Anhängsel die Satire herausforderte. Namentlich war Heine, wie einst Kotzebue,

das moderne Cheruskerthum zum Ekel; einige seiner bösesten Verse widmete er einem Jahn und Maßmann und dem auf der Hasenheide Purzelbaum schlagenden Deutschthum, und unterließ es nicht, selbst den „classischen Morast" zu feiern, „wo Varus stecken geblieben war". Das Ziel seiner Reise, Hamburg und dessen Schutzgöttin Hammonia, erfreut sich einer nicht minder grotesken Darstellung. Am Schluß erhebt sich das Gedicht zu einem großartigen Aufschwung, zu einer Verherrlichung der Macht der Poesie, aus deren „singenden Flammen" keine Erlösung ist für die von ihr Verdammten.

„Atta Troll", der Sommernachtstraum, knüpft an diesen Schluß des „Wintermärchens" an; es ist ebenfalls eine begeisterte Feier echter Poesie, die keine andern Götter kennt als sich allein, gegenüber der damals im Schwange stehenden Gesinnungslyrik der „guten Leute und schlechten Musikanten". Wol verkannte Heinrich nicht, daß auch die Dichtkunst im Dienste ewiger Ideen stehen müsse, und er sagt in der Vorrede: „Du lügst, Brutus, du lügst, Cassius, und auch du lügst, Asinius, wenn ihr behauptet, mein Spott träfe jene Ideen, die eine kostbare Errungenschaft der Menschheit sind und für die ich selbst so viel gestritten und gelitten habe." Doch ging Heine zu weit im Preis selbstherrlicher Poesie und fiel in die romantischen Ueberlieferungen zurück, sodaß er mit Recht den „Atta Troll" für ein freies Waldlied der Romantik erklärte. Wie Tieck, Eichendorff und Brentano zieht auch Heine gegen das Philisterthum zu Felde, nur daß dies Philisterthum jetzt die Politik und, wie Heine glaubte, durch die Politik die Poesie zu beherrschen anfing. In allen Marställen der von der öffentlichen Meinung auf den Schild gehobenen Dichterfürsten fand Heinrich Heine nur „das Pferd der Parteiwuth", das poetisch stampft und wiehert; er erkannte, daß die Epoche vorbei war, in welcher die Poesie für eine „jahrtausendlich versunkene Traumwelt" schwärmte, daß man in Staat und Kunst auf ganze, gesunde Schöpfungen hindrang, daß das aphoristische

Zeitalter der Geistesblitze, die Sturm- und Drangepoche der modernen Literatur sich zum Untergang neige. Schon eroberte sich die jüngere Richtung durch geschlossene Dramen die Bühne; schon strebte die Lyrik aus der genialen Willkürherrschaft der Heine'schen Muse hinaus, um in kunstvollen Rhythmen einen gediegenen, allgemeingültigen Inhalt zu gestalten. Ja, Heine selbst konnte sich unwillkürlich diesem Zuge der Zeit nicht entziehen; sein „Atta Troll" ist, trotz der wüsten romantischen Staffage, trotz der grotesken Thier- und Götterfratzen, die in die Hexenküche des Humors hereingrinsen, die am meisten geschlossene Dichtung Heine's, in welcher sein Humor einen plastischen Stil gewonnen hat und die überdies reich ist an glänzenden dichterischen Einzelheiten.

Mit „Atta Troll" schließt Heine's zweite Periode, die journalistische und satirische, ab; es beginnt die dritte in seinem Entwickelungsgange, die man als die elegisch-cynische bezeichnen darf und die in der Literatur aller Zeiten nicht ihresgleichen findet. Das Bild eines an das Marterbett geschmiedeten Dichters, dessen funkelnder Esprit noch immer nach den schimmernden Träumen des Lebens hascht, wenn er auch die erhaschten in den Schmutz der Krankenstube herabzog, das Bild eines in freier Thätigkeit auch durch die entsetzlichsten Schmerzen nicht gehemmten Geistes bietet ein seltenes psychologisches und pathologisches Interesse dar. Alfred Meißner berichtet in seinen „Erinnerungen an Heine": „Zwei Jahre später, im Januar 1849, kam ich wieder nach Paris. Wahrlich, ich erschrak, das Herz schnürte es mir zusammen, als ich Heine wiedersah und er mir die blasse abgemagerte Hand zum Gruß entgegenstreckte. In Montmorency hatte ich ihn zuletzt gesehen, sehr leidend zwar, aber doch noch seiner Glieder mächtig, mit offenem Auge, wenn auch traurig blickend, jetzt, in der neuen Wohnung, in der Rue d'Amsterdam, fand ich ihn bleich,

abgezehrt, beinahe blind, kurz als einen wieder, der das Bett seit Jahr und Tag nicht verlassen." Mit furchtbarem Ernst, mit gedämpfter Stimme sagte Heine zu dem Freunde: „Denken Sie an Günther, Bürger, Kleist, an Hölderlin und an den unglückseligen Lenau! Es liegt doch ein Fluch auf den deutschen Dichtern." Die Actenstücke dieser letzten Epoche liegen in dem „Romanzero", in dem dritten Bande der Heine'schen Briefe und in den Erinnerungen Meißner's und anderer Freunde vor.

Schon im Jahre 1844 klagt Heine über die schrecklichen Augenübel, die mit Erblindung drohen; im Jahre 1846 schreibt er, daß seine Lippen so gelähmt sind, daß ihm das Küssen verleidet werde, was doch unentbehrlicher sei als das Sprechen, dessen er sich allenfalls enthalten könnte. Schon im April 1847 jammert er über „verflucht schlechte brustgluckende Nächte": „Mein Kopf ist so schwach, als wäre ich der Verfasser einer Auerbach'schen Dorfnovelle, mein Magen ebenso katzenjämmerlich sentimental und religiös-sittlich-flau wie eine dito Novelle." Seit dem Mai 1848 konnte er nicht mehr das Bett verlassen, welches acht Jahre hindurch für ihn ein Marterbett wurde. Beständig mußte er auf dem Rücken liegen, oft wurden ihm Wunden eingebrannt, um seine Rückenmarkskrämpfe zu mildern. Am 15. April 1849 schickte er folgende höchst merkwürdige Erklärung den deutschen Zeitungen ein: „Ich lasse dahingestellt sein, ob man meine Krankheit beim rechten Namen genannt hat, ob sie eine Familienkrankheit (eine Krankheit, die man der Familie verdankt) oder eine jener Privatkrankheiten ist, woran der Deutsche, der im Auslande privatisirt, zu leiden pflegt, ob sie ein französisches ramollissement de la moëlle épinière, oder eine deutsche Rückgratschwindsucht ist, so viel weiß ich, daß sie eine sehr garstige Krankheit ist, die mich Tag und Nacht foltert, und nicht blos mein Nervensystem, sondern auch das Gedankensystem bedenklich erschüttert hat. In manchen Momenten, besonders wenn die

Krämpfe in der Wirbelsäule allzu qualvoll rumoren, durchzuckt mich der Zweifel, ob der Mensch wirklich ein zweibeiniger Gott ist, wie mir der selige Professor Hegel vor fünfundzwanzig Jahren in Berlin versichert hatte. Im Wonnemond des vorigen Jahres mußte ich mich zu Bette legen und ich bin seitdem nicht wieder aufgestanden. Unterdessen, ich will es freimüthig gestehen, ist eine große Umwandlung mit mir vorgegangen. Ich bin kein göttlicher Bipede mehr, ich bin nicht mehr der «freieste Deutsche nach Goethe», wie mich Ruge in gesündern Tagen genannt hat; ich bin nicht mehr der große Heide Nr. 2, den man mit dem weinlaubumkränzten Dionysos verglich, während man meinem Collegen Nr. 1 den Titel eines großherzoglich weimarischen Jupiter ertheilte; ich bin kein lebensfreudiger, etwas wohlbeleibter Hellene mehr, der auf trübsinnige Nazarener heiter herablächelte, ich bin jetzt nur ein armer todkranker Jude, ein abgezehrtes Bild des Jammers, ein unglücklicher Mensch."

Diese Geständnisse in Prosa ergänzt der „Romanzero" (1851) in Versen. Wohl enthält er noch manche vom keckſten Humor überströmende Ballade, wohl ist „Jehuda ben Halevy" eine ebenso schwunghafte wie sarkastische Verherrlichung der Toleranz; doch in den „Lamentationen" überwiegt der elegische Ton, der fortwährend ins Cynische umschlägt:

Ich lag auf der grünen Wiese des Glücks,
Die Sonne grüßte goldigen Blicks,
Ein Lorberkranz umschloß die Stirn,
Er duftete Träume mir ins Gehirn,
Träume von Rosen und ewigem Mai,
Es war mir so selig im Sinne dabei,
So dämmersüchtig, so strebefaul,
Mir flogen gebratene Tauben ins Maul,
Und Englein kamen und aus den Taschen
Sie zogen hervor Champagnerflaschen.
Das waren Visionen, Seifenblasen,
Sie platzten — jetzt lieg' ich auf feuchtem Rasen;

Die Glieder sind mir rheumatisch gelähmt
Und meine Seele ist tief beschämt . . .
Jetzt bin ich müd' vom Rennen und Laufen,
Jetzt will ich mich im Grabe verschnaufen.
Lebt wol dort oben, ihr christlichen Brüder,
Ja das versteht sich, dort sehn wir uns wieder.

Bald jammert er: „Miserere, verloren geht der beste der Humoristen"; bald will er aufhören, Komödie zu spielen; er hat zu lange mit dem Tode in der eigenen Brust den sterbenden Fechter gespielt. Einzelne dieser Lamentationen klingen widerlich und sind von einem Verwesungsgeruch verpestet; z. B. die folgende:

Der Vorhang fällt, das Stück ist aus,
Und Herr'n und Damen gehn nach Haus.
Ein hochverdientes Publikum
Beklatschte dankbar seinen Dichter.
Jetzt aber ist das Haus so stumm,
Und sind verschwunden Lust und Lichter.
Doch horch! ein schollernd schnöder Klang
Ertönt unfern der öden Bühne,
Vielleicht daß eine Saite sprang
Von einer alten Violine.
Verdrießlich rascheln im Parterre
Etwelche Ratten hin und her,
Und alles riecht nach ranz'gem Oele.
Die letzte Lampe ächzt und zischt
Verzweiflungsvoll, und sie erlischt. —
Das arme Licht war meine Seele.

Hin und wieder verwandelte sich indeß Heine's Marterbett noch in ein Graham'sches Himmelsbett; bald schreibt er, daß seine Seele ruhig ist wie ein Spiegel und auch manchmal noch ihre schönen Sonnenauf- und Sonnenuntergänge hat; bald, daß große, erhabene, schauerliche Gedanken über ihn kommen wie Blitze des Lichts. Daß sich auf dem Krankenbett eine Wandlung seiner religiösen Anschauungen vollzog, ist eine unleugbare Thatsache. Nach dem Nachwort zum „Ro

manzero" konnte man darüber noch in Zweifel sein, da der ironisch witzige Ton desselben die Geständnisse, die es enthält, in eine skeptische Beleuchtung rückt und der Protest gegen den hohen Klerus des Atheismus in Deutschland mehr auf eine Polemik gegen die ihm vielfach unbequeme Philosophie der Junghegelianer hinauszulaufen schien. Auch die Witze über die Unsterblichkeit der Grönländer und ihrer Seehunde ließen die Ueberzeugung von dem Ernst dieser Glaubensänderung nicht aufkommen. Gleichwol läßt sich der Uebergang von einer pantheistischen zu einer theistischen Weltanschauung nicht entschiedener aussprechen als mit den folgenden Worten Heine's: „Auf meinem Wege fand ich den Gott der Pantheisten, aber ich konnte ihn nicht gebrauchen. Dies arme träumerische Wesen ist mit der Welt verwebt und verwachsen, gleichsam in ihr eingekerkert und gähnt mich an willenlos und ohnmächtig. Um einen Willen zu haben, muß man eine Person sein, und um ihn zu manifestiren, muß man die Elnbogen frei haben. Wenn man einen Gott begehrt, der zu helfen vermag, und das ist doch die Hauptsache, so muß man auch seine Persönlichkeit, seine Außerweltlichkeit und seine heiligen Attribute annehmen." Noch bestimmter spricht sich diese Sinnesänderung in Heine's letzten Briefen aus. Wenn er an Lassalle's Vater schreibt, daß er, aller atheistischen Philosophie satt, wieder zu dem demüthigen Gottesglauben des gemeinen Mannes zurückgekehrt sei, so verstattet diese Erklärung ebenso wenig einen Zweifel, wie wenn er seinem Verleger Campe gegenüber sich als Censor seiner frühern Werke ankündigt: „Ich bin kein Frömmler geworden, aber ich will darum doch nicht mit dem lieben Gott spielen; wie gegen die Menschen, will ich auch gegen Gott ehrlich verfahren und alles, was aus der frühern blasphematorischen Periode noch vorhanden war, die schönsten Giftblumen habe ich mit entschlossener Hand ausgerissen und bei meiner physischen Blindheit vielleicht manches unschuldige Nachbargewächs in den Kamin geworfen." Auch in den

„Reisebildern" will er die Stellen beseitigen, die von einer so crassen Religionsspötterei befleckt sind, daß er eine aufrichtige Reue darüber empfindet. Freilich auf der andern Seite war das Pentagramm an der Schwelle seiner Dichtung noch von keinem Rattenzahn benagt, um den in seiner Poesie gefangenen Mephistopheles freizulassen. Leichter erklärlich war sogar die Wendung des schwer Leidenden zu ernsterer Glaubensansicht, als daß der prickelnde Geist der Verneinung, der schonungslose Witz der Médisancè noch auf dem Krankenbett sein schadenfrohes Spiel trieb. Auch führte er noch immer unerbittlichen Krieg mit seinen zahlreichen Feinden. Einmal sagte er zu Meißner: „Meine Nerven lassen mich von Zeit zu Zeit noch in Ruhe, und da finde ich noch immer die Kraft, einem Marsyas nachzuspringen, ihn beim Kopf zu fassen und ihm die Haut über die Ohren zu ziehen. Das entsetzliche Geschrei, das der Halunke bei der Operation ausstößt, verbreitet sich im ganzen Walde und flößt seinen Kameraden einen heilsamen Respect ein." Er studirte in letzter Zeit eine Menge medicinischer und pathologischer Schriften, um Aufschluß über sein Leiden zu erhalten. Er pflegte zu sagen: „Meine Studien werden mir wol nicht viel mehr helfen. Ich werde höchstens im Himmel Vorlesungen halten können, um meinen Zuhörern darzuthun, wie schlecht die Aerzte auf Erden die Rückenmarkserweichung curiren können." Und ein andermal sagte er scherzend: „Meine Nerven sind so besonders zerrütteter Natur, daß ich überzeugt bin, sie würden auf der Exposition die große goldene Medaille für Schmerz und Elend erhalten." Einige seiner Witzworte aus jener dunkeln Zeit sind volksthümlich geworden, wie die bekannte Aeußerung an einen Besucher: „Sie werden mich heute sehr albern und langweilig finden. Einer meiner Freunde war eben bei mir und da haben wir unsere Gedanken ausgetauscht."

Noch in der letzten Zeit seines Leidens hat Heine einige wahrhaft tiefsinnige Gedichte von geheimnißvoller, seltsam

funkelnder Schönheit gemacht; es war ein eigenthümlicher Hauch von Poesie über ihn gekommen durch jenes räthselhafte deutsche Dichterliebchen, die Mouche, die auch mit Alfred Meißner in nähere Beziehung getreten war, ohne daß dieser Dichter andere als novellistisch klingende Mittheilungen über sie zu machen wußte. Diese liebliche „Mouche" flatterte an Heine's Krankenbett, eine holdtröstende Pflegerin. Ihr gelten die letzten brieflichen Zeilen: „Nie war ein Poet elender in der Fülle seines Glücks, das seiner zu spotten scheint." Denselben Gedanken hatte er schon früher in einem Gedichte ausgesprochen, das die folgenden ergreifenden Strophen enthält:

Es blüht der Lenz. Im grünen Wald
Der lustige Vogelgesang erschallt,
Und Blumen und Mädchen, sie lächeln jungfräulich —
O schöne Welt, du bist abscheulich!

Da lob' ich mir den Orcus fast,
Dort kränkt uns nirgends ein schnöder Contrast,
Für leidende Herzen ist es viel besser
Dort unten am stygischen Nachtgewässer.

Sein melancholisches Geräusch,
Der Stymphaliden ödes Gekreisch,
Der Furien Singsang, so schrill und grell,
Dazwischen des Cerberus Gebell,

Das paßt verdrießlich zu Unglück und Qual —
Im Schattenreich, im traurigen Thal,
In Proserpinens verdammten Domänen
Ist alles im Einklang mit unsern Thränen.

Hier oben aber — wie grausamlich —
Sonne und Rosen stechen mich!
Mich höhnt der Himmel, der bläulich und mailich —
O schöne Welt, du bist abscheulich!

Dieser lieblichen Mouche hat Heine sein letztes Gedicht gewidmet, das er kurze Zeit vor seinem Tode verfaßte und das eine der großartigsten Visionen von dämonischer Gewalt ist.

Man kann sagen, Heine hat seine Feder in den Styx getaucht, als er diese Nänie niederschrieb. Es schauert der Odem der Vernichtung durch dieses schattenhafte Liebesglück, durch diese entsetzliche Selbstspiegelung, mit welcher der Dichter auf einer Trümmerstatt unter versunkenen Götterbildern sein eigenes Bild in einem Marmorsarkophag erblickt.

Vierzehn Tage darauf lag Heine selbst in der Gruft; er starb am 17. Februar 1856, durch den Tod von schrecklichen Leiden erlöst.

Viel geschmäht und viel bewundert schwankt noch sein Bild in unserer Literaturgeschichte. Eine Epoche, die mit Recht nach ganzen Kunstschöpfungen hindrängt, wird kaum geneigt sein, ihm volle Gerechtigkeit widerfahren zu lassen: doch eine spätere Zeit wird von ihm sagen: er war einer der begabtesten Vorkämpfer unserer modernen Literaturepoche; einzelne seiner Lieder tragen den Stempel schöner Unvergänglichkeit; als humoristischer Schriftsteller gehörte er in Vers und Prosa zu den Meistern des Stils; er hat viel geirrt und gefehlt, geschwankt und gefrevelt, doch er ist einzig in seiner Eigenthümlichkeit, und was Byron von Sheridan sagt, gilt von ihm: die Natur zerbrach die Form, nachdem sie ihn geschaffen.

Friedrich Hebbel.

Es besteht in Deutschland ein bei andern Völkern unbekanntes Misverhältniß zwischen der Anerkennung, deren sich ein Dichter in der Tageskritik und Literaturgeschichte erfreut, und zwischen derjenigen, welche das Publikum, die Nation im ganzen und großen ihm zutheil werden läßt. Dies Misverhältniß deutet auf einen organischen Fehler in der Entwickelung unsers geistigen Organismus. Entweder fehlt der Nation der Sinn, das Schöne zu erkennen, wenn es ihr in neuer und ungewohnter Form entgegentritt, oder einzelne zu weit fortgeschrittene und über das Ziel hinausschießende kritische Geister beeifern sich, das Schöne in dem Paradoxen zu suchen, die Bewährung schöpferischer Kraft in dem Befremdlichen und Ungeheuerlichen. Diese Frage drängt sich uns bei keinem Dichter der Neuzeit lebhafter auf als bei Friedrich Hebbel, der längst von der Kritik einstimmig als einer der ersten, ja als der erste deutsche Dramatiker gepriesen wurde, während er mit fast keinem seiner Stücke sich auf den Bühnen behaupten konnte, der in vielen ernsten und hochstrebenden Kreisen für einen großen Dichter gilt, während er dem gebildeten, sich für Literatur interessirenden Publikum ganzer Städte eine unbekannte Größe ist, und der erst kurz vor seinem Tode, als ihm die berliner dramaturgische Prüfungscommission den Preis für sein Trauerspiel: „Die Nibelungen", zuerkannte, in das Stadium des Zeitungsruhmes trat, der bekanntlich die Unsterblichkeit ebenso wenig hervorrufen wie verbürgen kann, aber doch den

Namen eines Dichters in die Debatte bringt und mundgerecht macht, sodaß man, wenn man ihn aussprechen hört oder ausspricht, die volle Ueberzeugung hegt, „es müsse wol ein rechter Kerl dahinterstecken". Der Respect vor dem Namen des Dichters setzt indeß noch keineswegs die Kenntnißnahme von seinen Werken voraus — wie würde man sonst Dante's „Divina commedia" oder Klopstock's „Messiade" mit gutem Gewissen bewundern können! Er ist eine Formel der öffentlichen Meinung, eine Münze, die guten Curs hat, die man ausgibt und einnimmt im täglichen Verkehr. Wir müssen so vieles heutigentags auf Treu und Glauben hinnehmen, warum nicht auch die Unsterblichkeit unserer Poeten?

Daß bei Hebbel das erwähnte Misverhältniß zwischen der Bewunderung der Kritik und der Gleichgültigkeit der Menge sich in so auffallender Weise gestaltete: daran tragen beide die Schuld, der Dichter wie das Publikum, jener, weil er mit schroffer Einseitigkeit in der Wahl des Stoffs wie in der Behandlungsweise gegen gewisse äußerliche Voraussetzungen verstieß, die wohl oder übel von der öffentlichen Moral als Normen acceptirt sind, weil er mit herausforderndem Trotze das Abnorme pflegte und dem Barocken huldigte; dieses, weil es auch dem geistig Bedeutenden solange wie möglich aus dem Wege geht, bis die Mode es geheiligt hat oder der Schimmer der Classicität ihm seine späte Verklärung zutheil werden läßt. Noch immer ist das Werden der Classicität in der Literaturgeschichte ein schwererforschliches Geheimniß — ist es die gebieterische Nothwendigkeit, mit welcher der Genius sich Bahn bricht, ist es eine Laune des Glücks, welches einzelne Lieblinge in den Sonnenschein rückt, wo ihre Vorzüge noch spätern Geschlechtern leuchten? Die Mär von dem wackern Theaterdirector des Globustheaters in London, der durch allerlei schauerliche und lustige Geschichten das Publikum an seine Bühne zu fesseln wußte, dem die gelehrten Dramatiker seiner Zeit ein bescheidenes Plätzchen am Ende ihres ruhmglänzenden Cortège

zugestanden, der nach seinem Tode lange Jahre vollkommen vergessen war, wie es bei einem nur für den augenblicklichen Erfolg arbeitenden Theaterschriftsteller begreiflich ist, und der Jahrhunderte darauf als der unsterbliche William Shakspeare auf den Bühnen aller gebildeten Völker zur Aufführung kommt und ganze Bibliotheken kritischer Gelehrsamkeit hervorgerufen hat — diese wunderbare Mär zeigt am auffallendsten, wie das launenhafte Glück mit Lorberkränzen spielt, und wie der Dichterruhm in der Woge der Zeiten auf- und niedertaucht, bis er, sicher von ihr getragen, sich eines unbestrittenen Glanzes erfreut.

Friedrich Hebbel wurde am 18. März 1813 in dem Städtchen Wesselburen geboren, welches in dem nordwestlichen Holstein liegt, im Lande der Dithmarsen, jenes kräftigen Volksstammes, welcher jahrhundertelang gegen die dänische Oberherrschaft ankämpfte und oft ihre schwarze Garde aus dem Felde schlug. Gern sucht man in dem Naturell der Dichter die Stammeseigenthümlichkeit des Volks auf, dem sie entsprossen. So hat denn auch Hebbel etwas von jenem kernigen Dithmarsenthum, von jener eigenartigen, auf sich selbst ruhenden Kraft. Wie eine einsame Strandeiche auf den Dünen und Deichen, welche die Marschen seines Vaterlandes gegen das westliche Meer schützen, erhebt sich sein Talent in selbstgenugsamer Vereinsamung, wurzelkräftig, markig gegliedert, aber ohne harmonische Rundung und Krone, in bizarrer Form, einzelne Aeste weitausgreifend, andere vom Sturm ausgebrochen. Und wie der Dithmarsenstamm sein eigenes Gesetz- und Landbuch hat, so auch der Dichter Hebbel sein eigenes ästhetisches Gesetz, demzufolge er neue ästhetische Gattungen schafft, und welches er einzelne Dramaturgen, wie Rötscher, auszulegen und der Menge verständlich zu machen ersucht. Auffallend bleibt es immerhin, daß in den jahrelangen Bewegungen und Kriegen, in denen sich die alten Kämpfe der Dithmarsen gegen Dänemark wiederholten, Hebbel kein einziges Lied für Schleswig-

Holstein gedichtet, keine einzige Episode aus jenen Kämpfen in erzählender Form behandelt hat. Möglich, daß die Pension des dänischen Königs, deren er sich in seiner Jugend zu erfreuen hatte, seine Muse lähmte, indem ein Kampflied gegen Dänemark leicht als eine That persönlichen Undanks betrachtet werden konnte. Doch liegt der Grund wol tiefer, und zwar darin, daß Hebbel gegen die taghellen Epochen der Geschichte sich stets ablehnend verhielt, daß seine Muse wie ein Dämmerungsfalter sich nur in den Zeitaltern der Sage wohlfühlte, wo der Kampf zwischen alter und neuer Weltanschauung sich auf nebelgrauem Hintergrunde mit gigantischen Spiegelungen auskämpft. Wir finden unter Hebbel's Gedichten nur ein einziges, welches an seine engere Heimat erinnert. Und dies Gedicht ist ein Genrebild, welches einen kräftigen dithmarsischen Bauer verherrlicht. Der Heimat selbst ist die folgende Strophe gewidmet:

Hier liegt nun, rings umflossen
Vom Elb- und Eiderfluß,
Ein Freiland wohlverschlossen,
Dem Kaiser zum Verdruß,
Der's längst dem Kronenträger
Von Dänemark verliehn,
Doch wie den Leu dem Jäger:
Fang' ihn, so hast du ihn.

Es ist Erntezeit; ein Wetter droht; der letzte Wagen soll in die Scheuer; doch er ist zu hoch beladen und klemmt sich im Thor. Da bricht das Rasen der Elemente los. Der alte Bauer befiehlt den Knechten, die Räder zu packen; er selbst will an der Deichsel ziehen. Die Knechte rühren sich nicht; doch er mit einem einzigen gewaltigen Ruck zieht den Wagen herein. Die Knechte bewundern den neuen Goliath, der ihnen erlaubt, sich gütlich zu thun, der Frau aber, die mit den Wohlgerüchen aus der Küche kommt, zuruft:

Frau, mich soll Gott behüten
Vor Speis' und auch vor Trank
Bei solcher Stürme Wüthen,
Doch habt für diese Dank.
Die können ruhig trinken,
Es wird darum kein Schiff
Auf finst'rer See versinken
Am Helgolander Riff.

Nun winkt er ihr, dann reitet
Er eilig wieder fort
Zum Deich zurück und leitet
Die Strand- und Schiffswacht dort.
Er hat dafür zu sorgen,
So will's das Schlüteramt,
Daß hell bis an den Morgen
Die Feuertonne flammt.

Solche Kraftnaturen hat Hebbel in seiner Heimat vor Augen gesehen, und aus diesem Holze hat er manche Helden seiner Tragödien geschnitzt.

Der Dichter wuchs in ärmlichen Verhältnissen auf, denn seine Aeltern waren unvermögende Landleute. Wenig Bücher fielen ihm in die Hände; diese wenigen machten natürlich auf ihn einen um so bedeutendern Eindruck, als er sie wieder und wieder las. Den ersten Rang unter ihnen nahm die Bibel ein, den zweiten die Volksbücher von Genoveva und von dem gehörnten Siegfried. Hier haben wir die Stoffquellen der Hebbel'schen Dramendichtung. Welche Zähigkeit der Entwickelung! Das letzte Werk des gereiften Mannes behandelte den Stoff, der als wunderbare Geschichte schon die Phantasie des Knaben beschäftigte! Eine Anekdote berichtet, daß Hebbel damals auch Goethe's „Faust" gelesen. Es befand sich ein einziges Exemplar dieser Dichtung in dem Städtchen, und zwar in der Bücherſammlung des Pfarrers; er erkaufte sich die Lektüre des Werks für eine Nacht dadurch, daß er einen Freund, der allein nicht den Muth hatte, das Haus seiner Geliebten zu betreten,

dorthin begleitete. Im Alter von 15 Jahren ward Hebbel Schreiber bei dem Kirchspielvogt des Städtchens und führte die Geburts- und Sterberegister. In dieser etwas dumpfen Atmosphäre bewegte sich Hebbel sieben Jahre lang. In der Epoche jugendlichen Sturmes und Dranges, in der eine Fülle von Eindrücken des akademischen Lebens andere jugendliche Gemüther mächtig erregt, Theater, Wissenschaft, Kunst und gesellige Kreise, ja allerlei eigene Erlebnisse und Abenteuer den Boden lockern und große Geister wie Schiller und Goethe bereits Bedeutendes und Dauerndes leisten und glänzenden Ruhm ernten — in dieser ganzen Zeit sehen wir unsern Dichter mit bäurischer Seßhaftigkeit an einen von der Cultur wenig beleckten Winkel Holsteins gebannt, an das trübfeuchte Marschenland, dessen ganzes Interesse sich um die Kirchthurmspitze des Landstädtchens gruppirte. Ein guter Kopf hat in solcher geistigen Wüste seine eigenen Gedanken über die Dinge dieser Welt, Gedanken, die ihm niemand vorgedacht hat; er entwickelt sich selbständig aus sich heraus, selbständig, aber auch schwerfällig und stolz, denn er freut sich des eigenen Fundes und weiß nicht, daß er der Welt längst ein Bekanntes ist. Die Zähigkeit der Autodidakten mußte sich bei Hebbel in dieser siebenjährigen Kirchspieleinsamkeit ausbilden, eine starre Selbständigkeit der Richtung, die selbst an dem Paradoxen festhält, weil dasselbe als eine Consequenz der eigenen innern Entwickelung erscheint.

Indeß regte sich in dem jungen Kirchenschreiber das dichterische Talent, herb und schroff, weil der Schule und der künstlerischen Vorbilder entbehrend, aber gewiß desto ursprünglicher. Auch genügte dem Ehrgeiz des Schreibers auf die Länge der Privatverkehr mit den Musen nicht. Ihm waren Ludwig Uhland's Gedichte in die Hände gekommen; von ihnen hatte namentlich „Des Sängers Fluch" einen großen, alle andern ihm bekannten Gedichte verdunkelnden Eindruck gemacht. Er wandte sich nun an den hochverehrten Meister in Stutt-

gart und schickte demselben seine poetischen Erstlinge ein, zugleich mit der Bitte, ihn, wenn irgend möglich, aus den kleinen wesselburenschen Verhältnissen zu erlösen und ihm in Stuttgart eine Stellung zu verschaffen. Uhland, der natürlich als der Sänger des deutschen Dichterwaldes von allen, denen Gesang gegeben und nicht gegeben war, mit poetischen Zusendungen bestürmt wurde, zeichnete doch einige Gedichte Hebbel's an, die ihm besonders gefielen, wenngleich er seine übrigen Gesuche ablehnen mußte. In späterer Zeit lernten sich beide Dichter persönlich kennen, und Hebbel, der seiner Pietät gegen Uhland treu blieb, der es liebte, einzelne Uhland'sche Lieder vorzutragen, die er den Faltern im Sonnenschein verglich, widmete dem ersten Dichter der Gegenwart, Ludwig Uhland, in unwandelbarer Verehrung, die später bei Cotta erschienene Gesammtausgabe seiner Gedichte. Er sandte einige seiner Gedichte nach Hamburg an die Schriftstellerin Amalie Schoppe, welche damals eine Modezeitung redigirte. Die Gedichte des unbekannten wesselburer Poeten erregten die Theilnahme derselben in solchem Grade, daß sie ihn nach Hamburg einlud, um seine persönliche Bekanntschaft zu machen. Eine zweite Gönnerin fand Hebbel in Rosa Maria Assing, Varnhagen's Schwester. Es wurde ihm möglich gemacht, in einem Alter, in welchem andere bereits, mit den akademischen Graden geschmückt, die Universität verlassen, sich zum Besuch derselben vorzubereiten. Er brauchte einige Jahre Zeit, um alles Versäumte nachzuholen. Dann wandte er sich nach Heidelberg, später nach München, um Geschichte, Philosophie und Literatur zu studiren. Hier besuchte er auch die Collegien Schelling's. Manche innern Kämpfe, wie sie nach dem Vorgange Faust's dem deutschen Denker nicht erspart werden, scheint er hier durchgemacht zu haben, auch manches dichterische Bild von Bedeutung ging hier zuerst in seiner Seele auf. In dem Gedicht „Ein Geburtstag auf der Reise" schildert er einen spätern Besuch an diesen

Stätten der „finstern Stadt“ und läßt die Erinnerungen der Vergangenheit an seiner Seele vorüberziehen:

Es ist die rechte Stunde,
Ein Schlachtfeld zu beschaun.
Ich mache flugs die Runde
Und thu' es ohne Graun,
Als wären's schon Aeonen,
Wo ich hier stumm, doch bang,
Mit jedem der Dämonen
Auf Tod und Leben rang.

Drum erst zum kleinen Hause,
Das mich beherbergt hat!
In dieser dunkeln Klause
Reift' ich zur Dichterthat.
Viel litt' ich da im stillen,
Viel hat's in mir geschafft,
Von Gott den reinen Willen,
Vom Teufel jede Kraft.

Vorüber doch, vorüber!
Mir wird in meinem Sinn
Auf einmal trüb und trüber,
Nun ich zur Stelle bin.
Mir däucht, durch dieses Fenster
Grinst noch der ganze Chor
Der Larven und Gespenster,
Die mich gequält, hervor.

Dafür zum Königsgarten
Mit raschem Schritt hinab!
Er war's, der dem Erstarrten
Stets wieder Leben gab,
Der, wenn mich eine Mahnung
Des Todes tief geschreckt,
Mich gleich durch eine Ahnung
Der Zukunft neugeweckt.

O Park, sei mir gesegnet!
Bleib' ewig frisch und grün,

Und wenn's nur einmal regnet,
So sollst du zweimal blühn.
In jedem deiner Gänge
Verlier' ich mich mit Lust,
Denn jeder hat Gesänge
Gehaucht in meine Brust.

Hier zeigte, wie im Traume,
Sich mir die Judith schon!
Dort unterm Tannenbaume
Sah ich den Tischlersohn.
Da drüben winkte leise
Mir Genoveva's Hand,
Und in des Weihers Kreise
Fand ich den Diamant.

Doch diese Schatten wurden noch nicht zu Gestalten; sie mußten noch Abschied nehmen, sobald er sie erblickt. Die einzigen dichterischen Gebilde, die damals ins Leben traten, waren kleine Erzählungen humoristischen Inhalts, welche zum Theil im „Morgenblatt" abgedruckt wurden. Diese Erzählungen verriethen einiges Geschick für drollige Darstellung, waren im ganzen aber so verzwickt und verzwackt, daß das Talent des Autors mindestens als sehr fragwürdig erscheinen mußte. Erst im Jahre 1841, nachdem Hebbel in München als Doctor der Philosophie promovirt hatte und nach Hamburg zurückgekehrt war, erschien sein Trauerspiel „Judith" und eröffnete den Reigen jener dramatischen Schöpfungen, welche zuerst die Aufmerksamkeit der Kritik auf sein Talent hinlenkten.

Nach der Julirevolution war die Literatur in Deutschland von gärenden Tendenzen bewegt, welche Staat, Kirche, Ehe, Gesellschaft in ihren alten bestehenden Formen bedrohten. Der Bühne gegenüber verhielt sich die jüngere Literatur vornehm kritisch; es galt für guten Ton, wenn man Stücke schrieb, nicht an ihre Aufführung, nicht an das gleichzeitige Theater zu denken. Die Beherrscher derselben, wie Raupach, wurden von der jungdeutschen Kritik auf das heftigste angefeindet; sie

galten nur für sprachgewandte Fabrikanten; man bestritt ihnen die poetische Ebenbürtigkeit mit denjenigen Dramatikern, deren Werke niemals das Licht der Prosceniumslogen erblickt hatten, die aber dafür in der stillen Werkstatt des Genies empfangen worden waren. Ein unaufführbares Drama hatte die Vermuthung der Genialität für sich, ein Bühnenstück aber gegen sich. Es war dies eine schroffe Einseitigkeit; denn das Bücherdrama hat überhaupt kein Recht der Existenz. Auch konnte diese scharfe Trennung sich nicht behaupten. Es ist Karl Gutzkow's unleugbares Verdienst, die Kluft zwischen der Bühne und der jüngern Poesie zuerst überbrückt zu haben. Nachdem er in „Nero" und „Saul" der falschen Genialitätstheorie seine Spenden dargebracht, schuf er in „Richard Savage" das erste Bühnendrama der jungdeutschen Schule und fuhr in den nächsten zehn Jahren in unermüdlicher und erfolgreicher Productivität fort, der jüngern Richtung der dramatischen Poesie die deutsche Bühne zu erobern.

Als Hebbel seine „Judith" erscheinen ließ, hatte Gutzkow bereits seine ersten Bühnenerfolge errungen. Doch schielte Hebbel's „Judith" nicht nach der Bühne, der sie überhaupt nur durch eine selbst die pikantesten Motive umgestaltende Einrichtung zugeeignet werden konnte. Im Gegentheil, Hebbel schien sich jenem genialen Bühnendrama anzuschließen, welches in einem damals vielgerühmten, als eminente Kraft gefeierten Dichter, in Christian Grabbe, seinen Hauptvertreter gefunden hatte. Es war dies nur ein Ausläufer jener Richtung, welche sich in den Stürmern und Drängern, in den Jugendwerken Schiller's und Goethe's, dann wieder in den großen Dichtungen der romantischen Schule, in den Ungeheuerlichkeiten Brentano's wie in den Verzwicktheiten Achim's von Arnim wie eine wunderbar phosphoreścirende Ader durch die deutsche Literatur zog, die in Christian Grabbe noch einmal am hellsten und mit einem dem Lichte des echten Genius oft verwandten Glanze aufleuchtete. Ein ästhetisches Gesetzbuch hat diese Richtung

nicht aufgestellt; sie berief sich auf ihre ursprüngliche Kraft; doch sie war durch ihr Bestehen ein Protest gegen die in harmonischer Form und geordnetem Stil den classischen Mustern nachstrebenden Dichtungen. Diese Harmonie und Regelmäßigkeit galt für Schwächlichkeit, für Schönrednerei; die sogenannte „schöne Sprache", obgleich auf ihr die Unvergänglichkeit eines „Tasso" und einer „Iphigenie" beruht, wurde verächtlich beiseitegeschoben als ein nur der Schulprämien würdiges Verdienst; an einzelnen Schönheiten arm zu sein, galt, wie auch Hebbel noch später betonte, für ein Zeichen des Reichthums. Alles sollte groß, gewaltig sein, alles Natur, Mark, Kraft, Wahrheit. Die Antithesen der spätern Schiller'schen Dramen, die schüchternen Tropen des Goethe'schen Stil's verblaßten gegen die riesengroßen Hyperbeln, mit denen die Kraftdramatiker ihre Sprache illustrirten. Es war eine Beleuchtung mit Feuerkugeln und Meteoren. Nur Karl Moor, Schweizer und Spiegelberg hatten etwas von dem Holz, aus dem diese Helden geschnitzt waren. Mit den hohen Hyperbeln aber wechselten niedrige Cynismen, um das Gleichgewicht wiederherzustellen. Der Ausdruck der Leidenschaft, namentlich in ihren sinnlichen Phasen, gelang kräftigen Begabungen oft in überraschender Weise; doch blieb ein Hauch des Wüsten an diesen Schöpfungen haften, welcher das feinere ästhetische Gefühl zurückstoßen mußte.

Es ist dies die Richtung, aus der auch Hebbel hervorgegangen, welche mindestens den Boden für seine Dichtungen hergab, wenngleich er bei seinem scharfen Kunstverstand von Haus aus nach organischen Schöpfungen hinstrebte. Offenbar hatte von den damals gefeierten Schriftstellern Grabbe den tiefsten Eindruck auf ihn gemacht; es war etwas Kraftstrotzendes, Titanisches in diesem Autor, welches Hebbel durchaus sympathisch berühren mußte. Auch dient ein Vergleich zwischen diesen beiden Autoren dazu, die Eigenthümlichkeit beider in das wirksamste Licht zu setzen. Ich habe in meiner „Deutschen

Nationalliteratur des 19. Jahrhunderts" folgende Parallele zwischen beiden gezogen: „Beide Dichter zeigen eine Vorliebe für das Bizarre; doch es liegt bei Grabbe mehr in der Anordnung und Ausführung, bei Hebbel im Stoff und im Gedanken; Grabbe wählt vorzugsweise historische Stoffe, Hebbel sociale; bei Grabbe wiegt der Sinn für die geschichtliche, bei Hebbel der Sinn für die ethische Bedeutung vor. Grabbe liebt große Charaktere, Hebbel tiefe; Grabbe gewaltige Collisionen, die äußerlich imponiren, Hebbel verschlungene Probleme, die innerlich beschäftigen; Grabbe zermalmt, Hebbel zerreibt. Wo Grabbe die tragische Keule schwingt, da wirkt Hebbel mit tragischem Gift von innen heraus. Beide lieben originelle, kräftige, knorrige Bilder; doch ist Grabbe schwunghafter und epigrammatischer, Hebbel bedachtsamer, bezeichnender, aber auch oft gesuchter. Grabbe übertrifft Hebbel bei weitem an Frische, Kraft, glühendem und hinreißendem Dichterfeuer; Hebbel übertrifft Grabbe bei weitem an künstlerischem Verstand in der architektonischen Vollendung, in der jedes Einzelne dem Ganzen dient. Beide Dichter haben das gemeinsam, daß sie sich in den Extremen bewegen und die rechte Mitte der Schönheit und der künstlerischen Harmonie verfehlen. Bei Grabbe liegt der Grund hiervon in einer krankhaften Exaltation der Phantasie, welche ihrem entzügelten Schwunge rücksichtslos folgt; bei Hebbel geht die Vorliebe für das Abnorme, Außergewöhnliche aus einem allzu grüblerischen Verstande hervor, welcher sich dadurch befriedigt fühlt, wenn er die Contraste auf die Spitze treibt, wenn er über jäh aufgerissene Klüfte eine Brücke des Gedankens bauen kann. Ihn fesselt das Phänomenartige, Pathologische; er docirt wie in der Klinik; er fühlt der Menschheit an den Puls und sucht an grellen Krankheitsbildern das Ideal der Gesundheit zu lehren. Doch während wir bei Grabbe oft den Balsamhauch echter erquickender Poesie fühlen, weht uns bei Hebbel oft eine dumpfe und schwüle Lazarethluft entgegen, in welche uns der Dichter trotz unsers Un-

behagens mit krampfhafter Nöthigung hineinreißt. Beide Dichter haben dem Häßlichen allzu sehr gehuldigt. Bei Grabbe ist das Häßliche in der Regel die Verzerrung des Großen, das sich übernimmt, bei Hebbel die Entwerthung des gesunden und einfachen Empfindens und jeder menschlichen Courantmünze zu Gunsten eines Gefühls, das sich nur in Ausnahmesituationen bewähren kann und das uns seine kunstvoll, aber seltsam geprägten Medaillen als alltägliches Tauschmittel aufdringen will. Grabbe hätte niemals eine Tragödie von solchem innern Zusammenhalte und dramatischer Consequenz schreiben können wie Hebbel's «Maria Magdalena», Hebbel nie eine Tragödie von jenem dichterischen Schwunge, jener poetischen Magie wie Grabbe's «Don Juan» und «Faust»."

Die Verwandtschaft mit Grabbe's Talent und Richtung verleugnete sich schon in der ersten Tragödie Hebbel's, in der „Judith" nicht, obgleich auch hier die Eigenthümlichkeit des Dichters, durch welche er sich von den Genossen des dramatischen Kraftstils unterschied, ebenso bestimmt hervortrat. Jene Verwandtschaft zeigte sich in der hyperbolischen Gewaltigkeit des Ausdrucks und der Gesinnungen, mit welcher der syrische Feldhauptmann Holofernes als Vertreter einer wilden urwüchsigen Größe dargestellt wird, diese Eigenthümlichkeit dagegen in einer man könnte sagen pathologischen Vertiefung in das ewig Weibliche und seine mit den Naturprocessen zusammenhängenden Seelenprocesse, eine Vertiefung, welche auch Hebbel's spätere Dramen charakterisirt, welche sich oft in das Gewagte und Geschmacklose verlor und wesentlich dazu beitrug, dieselben der Bühne und dem großen Publikum zu entfremden. Der Stoff der „Judith", wie er von der Bibel überliefert wird, ist ein ganz correcter Stoff für eine regelrechte akademische Tragödie. Das Heldenmädchen von Bethulien opfert ihre Ehre, um die Vaterstadt zu erretten, und schlägt den gewaltigen Feind mit dem Schwert. Das Recht des Vaterlandes gilt für höher als das Recht der einzelnen. Indem

ein Mädchen den Muth hat, dies anzuerkennen und an sich selbst zur Geltung zu bringen, erreicht sie das übliche Heldinnenmaß der heroischen Tragödin. In dieser Weise ist Judith öfter, auch von französischen Trauerspieldichtern behandelt worden. Für Hebbel's Richtung und Begabung genügte ein solcher einfacher, durch einen bloßen Entschluß entschiedener Conflict nicht. Das heroische Motiv mußte freilich der That der Judith zu Grunde liegen, es war geschichtlich gegeben und durch nichts anderes zu ersetzen. Doch Hebbel läßt es vor der That wie einen Sonnenstrahl im Prisma sich brechen und in den verschiedensten psychologischen Farben spielen. Judith erkennt in Holofernes einen Mann, dessen Größe sie bewundern muß. So kommt wider ihren Willen ein Zug weiblicher Hingebung in ihre Seele, eine Mischung von Haß und Verehrung. Freilich das verschwindet wieder; nichts bleibt als die Empörung des Weibes, sich als Sache behandelt zu sehen, und in diesem Gefühl tiefster Erniedrigung und Entwürdigung greift sie zum rächenden Schwert. Das heroische Motiv, Bethuliens Noth, das Leiden des Volks, alles ist vergessen; es bleibt nur die Rache des gekränkten Weibes. Wie alle diese Lichter und Schatten ineinanderspielen, Rausch und Ernüchterung, Leidenschaft und Scham, das folternde Wühlen in der innersten Seele, der rasche Entschluß und die rasche That, das spricht wol für die dramatische Darstellungskraft des Dichters, der die Leidenschaften nicht in schulmäßig correcten Formen ihre bekannten Trümpfe ausspielen, sondern sie in frischer Ursprünglichkeit aus dem Grunde der Seele aufsteigen läßt; ebenso wenig aber kann es dagegen blind machen, daß der Dichter hier durch eine kühne Escamotage zwei Motive miteinander vertauscht hat: das altbiblisch-einfache mit seinem schlichten opferfreudigen Heldenmuth und ein modern-raffinirtes, welches in die Tiefen der weiblichen Seele mit einer Fackel hineinleuchtet, die ihr Licht von jungdeutschem Emancipationsdrang und George Sand'schen Frauenerlösungstheorien borgte. Es war ein Kapitel

aus Schleiermacher's „Briefen über Schlegel's «Lucinde»", welches uns in der grauenhaft magischen Beleuchtung dieser Mordnacht im Lager von Bethulien illustrirt wird: das Recht des Weibes auf Liebe, die Einheit des Geistigen und Sinnlichen in wahrer Liebe, während, wo diese Einheit fehlt, eine racheheischende Entwürdigung stattfindet. So geist- und talentvoll diese in glänzenden Subtilitäten des Geistes und der Empfindung aufgehende, allerlei pathologische Zustände und die Abgründe der Seele erhellende Darstellung auch erscheinen mochte, so ist doch vom Standpunkte der echten und großen Tragödie das einfache Motiv dieser geistreich schillernden Motivirung vorzuziehen.

Holofernes ist nun der große Mann, welcher einer Judith imponirt. Wie zur Belebung der entscheidenden Situationen allerlei Elemente der gärenden modernen Zeit entnommen sind, die über das Wesen der Liebe und die höhere Bestimmung des Weibes ganz neue Fragen aufstellte und zur Lösung brachte, so war es in der Charakteristik des Holofernes der in Grabbe culminirende Kraftstil, dessen Einfluß Hebbel nicht verleugnen kann. Der syrische Feldhauptmann ist einer jener Weltzerstörer, wie noch später Etzel in Hebbel's letztem Drama, eine Gottesgeisel, mit dem Bewußtsein titanischer Kraft, für welche die übrigen Menschen ein Spielzeug werden. Das übermüthige Gottgefühl bricht aber aus einer wüsten Natur mit bestialischen Anläufen hervor. Dieser Holofernes ist ein syrischer Moloch, ein Gott mit einem Thierkopfe; aber dies urweltliche Culturphänomen hat einige moderne Philosopheme in sich aufgenommen, an denen es sich zerarbeitet. Wenn er auch in echt syrischer Weise seinen Häuptlingen und Kämmerlingen den Kopf abschlägt, so reflectirt er doch dabei über sein Gottmenschthum wie ein jungdeutscher oder junghegel'scher Philosoph. Und wie soll er seine wilde Größe anders verkünden als durch das Wort? Wie soll sie anders illustrirt werden als durch die Anekdote, da die Handlung des Dramas ihm zu einer ent-

ſcheidenden That keine Veranlaſſung gibt? Die Hyperbel des Ausdrucks, wie ſie der Grabbe'ſchen Schule eigen war, iſt der willkommene Kothurn für dieſe Größe. Hebbel's mächtige Phantaſie bebt vor keiner Kühnheit zurück; es ſind grandioſe Gedankenblöcke, die ſie aufeinanderthürmt. Wenn der Inhalt der Reflexionen allzu modern gemahnt, ſo ſorgt Hebbel dafür, daß in die Ausdrucksweiſe die nöthige altſyriſche Wildheit kommt. So z. B. wo Holofernes ſich als einen gewiegten Diplomaten zu erkennen gibt. Große Feldherren ſind ſelten große Diplomaten geweſen, am wenigſten diejenigen von der urwüchſigen Sorte der Tamerlan. Es befremdet uns daher, wenn Holofernes uns in die geheimſten Vorgänge ſeiner Seele einweiht, uns wie Talleyrand zuruft: „Das iſt die Kunſt, ſich nicht auslernen laſſen, ewig ein Geheimniß bleiben!“ Es gemahnt uns dies wie eine Stelle aus irgendwelchen neueſten Mémoires d'Outre-tombe. Doch der Dichter wählt alsbald eine Einkleidung, welche uns aus den pariſer Salons in die Feldlager der Hauptleute des Moloch zurückverſetzt. „Mein Heute“, ſagt Holofernes, „paßt nie zum Geſtern, ich bin keiner von den Thoren, die in ewiger Eitelkeit vor ſich ſelbſt niederfallen und einen Tag immer zum Narren des andern machen; ich hacke den heutigen Holofernes luſtig in Stücke und geb' ihn dem Holofernes von morgen zu eſſen; ich ſehe im Leben nicht ein bloßes langweiliges Füttern, ſondern ein ſtetes Neu- und Wiedergebären des Daſeins; ja es kommt mir unter dem blöden Volk zuweilen vor, als ob ich allein da bin, als ob ſie nur dadurch zum Gefühl ihrer ſelbſt kommen können, daß ich ihnen Arm und Bein abhaue.“ Als Nebukadnezar, „dieſe hochmüthige Zahl, die ſich dadurch die Zeit vertreibt, daß ſie ſich ewig mit ſich ſelbſt multiplicirt“, ſich für einen Gott erklärt, da verflucht ihn Holofernes, „weil er einen großen Gedanken hatte, den er nicht zu Ehren bringen, den er nur verhunzen und lächerlich machen kann“. Und wäre es dieſem Gedanken bei Holofernes anders gegangen? In der Scene mit Judith,

wo des Eroberers wilde Männlichkeit dem Weibe Verehrung einflößen soll, überbietet sich der Held Hebbel's in hyperbolischen Prahlereien, welche die himmelstürmenden Phrasen der Stürmer und Dränger noch hinter sich lassen. „Den Holofernes tödten", ruft er aus, „auslöschen den Blitz, der mit dem Weltbrande droht, eine Unsterblichkeit im Keim erdrücken?" „Siehe, Weib, diese meine Arme sind bis an den Elnbogen in Blut getaucht, jeder meiner Gedanken gebärt Greuel und Verwüstung, mein Wort ist Tod; die Welt kommt mir jämmerlich vor, mir däucht, ich bin geboren, sie zu zerstören, damit was Besseres kommen kann!" Und dann ruft er wieder aus: „Kraft! Kraft! — das ist's! Er komme, der sich mir entgegenstellt, der mich daniederwirft. Ich sehne mich nach ihm! Es ist öde, nichts ehren können als sich selbst. Er mag mich im Mörser zerstampfen und, wenn's ihm so gefällt, mit dem Brei das Loch ausfüllen, das ich in die Welt riß. Ich bohre tiefer und immer tiefer mit meinem Schwert; wenn das Zetergeschrei den Retter nicht weckt, so ist keiner da. Der Orkan durchsaust die Lüfte, er will seinen Bruder kennen lernen. Aber die Eichen, die ihm zu trotzen scheinen, entwurzelt er, die Thürme stürzt er um und den Erdball hebt er aus den Angeln. Da wird's ihm klar, daß es seinesgleichen nicht gibt, und vor Ekel schläft er ein!"

Eine grandiose Bildlichkeit des Ausdrucks zugleich mit Geschmacklosigkeiten, welche an den blutdürstigen Holofernes der Puppenkomödie erinnern! Gedanken von genialer Tragweite neben schwülstigen Absurditäten, wie sie für einen Marionettenpopanz passen; aus so pikant-origineller, aber dem Gesetz der Schönheit entfremdeter Mischung gestalteten sich die Charaktere dieses ersten Hebbel'schen Trauerspiels. Dem Vernehmen nach hatte der Dichter infolge einer Wette es in vierzehn Tagen gedichtet, und zwar den fünften Act zuerst. In der That enthält dieser auch den Kern der Tragödie, während die andern einen Vorbau von sehr ungleichen Dimensionen bilden. Na-

mentlich nehmen die jüdischen Volks- und Genrebilder in denselben einen Raum weg, der durchaus nicht im Verhältniß zu ihrer Bedeutung für die Handlung steht. Was sollen uns diese für Sitte und Glauben der Vorzeit charakteristischen Detailzüge, welche nur den gleichgültigen Rahmen für eine pathologisch erfaßte Handlung bilden? Und das Widerwärtige, Barock-Scheußliche dieser Genreskizzen beleidigt außerdem durch gesuchtes Raffinement den gesunden Geschmack. So ist die Composition der „Judith", mit Ausnahme des fünften Acts, verfehlt, ohne innere Einheit, musivisch zusammengestellt. Die ausführliche und wieder in pathologischer Weise motivirende Vorgeschichte der Judith, ihre erste nicht vollzogene Ehe, dient nicht dazu, ihren Entschluß zu bestimmen; es ist nur eine pikant beleuchtete Situation des Contrastes. Der Ehemann Manasse, der sein erlaubtes Glück nicht genießt, und der wilde Syrier, der so keck zugreift, das sind zwei Extreme der Männlichkeit. Die heroische That ist für den Dichter gleichgültig, sie erscheint nur wie der Candelaber für die aufgesteckten Kerzen der Hebbel'schen Brautnächte.

Trotz aller dieser Ausstellungen machte das Drama Sensation; es war Geist in ihm und dramatische Kraft, die sich oft übernahm, oft aber auch in genialen Anläufen Bedeutenderes leistete als die in gemäßigter poetischer Temperatur gereiften Dramen der andern Zeitgenossen. „Judith" wurde sogar ein Bühnenstück und kam am berliner Hoftheater zur Aufführung, ist auch bis auf die neueste Zeit sporadisch auf den großen deutschen Theatern erschienen, aber nicht die „Judith", wie Hebbel sie gedichtet. Die Theater-Judith vollbringt, wie auch Emil Kuh in der jetzt im Verlag von Hoffmann und Campe in Hamburg erscheinenden Gesammtausgabe der Hebbel'schen Werke erwähnt, den Mord aus religiösen Motiven. Gerade die Eigenthümlichkeit der ursprünglichen Dichtung ist damit ausgelöscht. Solche Zugeständnisse an die Bühne hat kein

anderer neuer Dichter gemacht, hat freilich auch kein anderer nöthig gehabt.

Ein Jahr nach der „Judith" erschien die „Genoveva" (1842), eine Tragödie in fünf Acten und in Versen, während die „Judith" in Prosa geschrieben war. Es war dies eine weit maßvollere, durchaus nicht anstößige Dichtung. Hebbel wählte einen Lieblingsstoff der romantischen Schule, den bereits Ludwig Tieck in einem endlosen Drama behandelt hatte, welches trotz seiner unmöglichen Kindlichkeit und seines lyrischen, in Sonetten und Stanzen überwuchernden Stils von der Schule für ein großes Meisterstück gehalten wurde. Hebbel wählte den ihm seit seiner Jugend vertrauten Stoff des Volksbuchs, aber er gab ihm einen andern Inhalt. Mit Recht sagt er in der Vorrede zur „Genoveva": „Ein jedes Drama ist nur insoweit lebendig, als es die Zeit, in der es entspringt, d. h. ihren höchsten und wahrsten Interessen, zum Ausdruck dient." Dann aber fügt er hinzu: „Auch ich hoffe, trotz der aus dem Mythen- und Sagenkreise entlehnten Stoffe, in meiner «Genoveva» wie in meiner «Judith» der Zeit, wie ich sie in Bedürfniß, Richtung und Bewegung auffasse, ein künstlerisches Opfer dargebracht zu haben." Hier stoßen wir auf einen Grundirrthum Hebbel's, dem er bis zu seinem neuesten Stücke, bis zu den „Nibelungen", treu geblieben, auf die Meinung, der romantisch-sagenhafte Stoff sei am geeignetsten zum Träger moderner Ideen, während diese Ideen doch nur aus dem ganzen Culturzusammenhange der Zeit mit innerer Nothwendigkeit hervortreten und sich nicht von dem einen Zeitalter gleichsam mit dem Löffel abschöpfen und auf ein anderes übertragen lassen. Wer die höchsten und wahrhaftesten Interessen seiner Zeit zum Ausdruck bringen will, der darf nicht Stoffe aus grauer Vorzeit wählen, ohne Gefahr zu laufen, die innere künstlerische Einheit zu durchbrechen, modernen Gedankeninhalt in fremdartige Stimmung, in fremdartiges Colorit zu versetzen. Hebbel aber hat gerade eine innerste Sympathie für das Colorit

seiner Stoffe, für das Gewaltige des sagenhaften Hintergrundes; er hat eine gewisse Meisterschaft in dieser Freskenmalerei, welche die Signatur ganzer Weltalter in kühnen Umrissen an die Wand malt. Je mehr aber diese altersgraue, oft grotesk-romantische Einkleidung hervortritt, desto mehr drängt sie den gedanklichen Kern der Dichtungen in den Hintergrund oder sie rückt ihn durch eine bizarre Beleuchtung in ein schiefes Licht. Hebbel hat sich von den Einflüssen der romantischen Schule nie losmachen können; er ist der letzte Romantiker des deutschen Dramas, der zwar den romantischen Stoff durch die modernen Ideen zersetzte, aber ebenso oft dem Zauber der Romantik die moderne Lebenswahrheit opferte. Gerade hierauf beruht zum großen Theil seine Unpopularität.

So verkleiden auch bei der „Genoveva" der romantische Hintergrund, die Geisterseherei und Geistererscheinungen, der Hexenspiegel und all diese sonderbaren Requisiten, mit denen Hebbel seine Dichtungen ausgestattet hat, diese alten Weiber, Juden und Narren, kurz die ganze barocke Staffage mit ihrer abenteuerlichen Buntheit, die poetische Idee der Dichtung, ja die zweifelnde Frage tritt uns nahe, worin dieselbe überhaupt besteht? Siegfried, der Genoveva angetraute Gemahl, sicher im berechtigten Besitz des hohen Gutes, zieht auf lange Zeit in die Ferne gegen den Feind der Christenheit; ihm gegenüber steht Golo, entbrannt von heißer, verzehrender Leidenschaft für das reizende Weib. Gegenüber der geheiligten Liebe Siegfried's, der aber die Gattin kalt verläßt, um andern Pflichten zu dienen, tritt diese unheilige Glut Golo's, die an den Wahnsinn grenzt, zu dem schwersten Verbrechen treibt, aber aus der Größe der Leidenschaft gleichsam eine innere Berechtigung schöpft. Es ist also die pflichtgemäß kalte Ehe, die Ehe ohne Liebe, gegen welche Hebbel hier seinen poetischen Zorn kehrt; es ist ein George Sand'sches Problem, welches sich in das Sagengewand des deutschen Volksbuchs hüllt.

Von all den psychologischen Entwickelungen, die sich in

Hebbel's Dramen finden, dürfte die Entwickelung der Leidenschaft Golo's in der „Genoveva" die meisterhafteste sein. Gerade das knabenhaft Unreife Golo's, das von einem Extrem in das andere gejagt wird, ist trefflich durchgeführt. Vor allem aber ist eine Gedankentiefe, eine Wärme und Schönheit des Ausdrucks in all diesen Scenen, welche von den hyperbolischen Krafterplosionen der „Judith" ebenso weit entfernt ist wie von dem kalten und gekünstelten Stil einiger spätern Dramen und welche Hebbel nur in einzelnen Stellen der „Nibelungen" wieder erreicht hat. Bei dem rührenden Abschied Siegfried's und Genoveva's ist Golo zugegen und spricht gleich den Gegensatz seiner heißen Leidenschaft in folgender glühenden Liebeshymne aus:

Läg' ich wie du an ihrer Brust,
Ich schiede nie, und spottete man mein,
Ich würd' es lächelnd dulden — mir wär's recht,
Ihr meinen Werth und meine Würdigkeit
Durch Opfer darzuthun, die keiner bringt.
O Liebe, niemals hab' ich dich erkannt,
Doch jetzt erkenne ich dein heilig Recht!
Du bist's, die diese kalte, spröde Welt
Durchflammen, schmelzen und verzehren soll!
Du bist nicht Leben, du bist Tod, ja Tod!
Du bist des Todes schönste, höchste Form,
Die einzige, die gibt, indem sie nimmt!
Dir widerstehen heißt den Kampf mit Gott
Und mit dem Weltgeheimniß einzugehn,
Du sollst vertilgen, was nicht ewig ist;
Doch nie wird Märt'rer, wer den Holzstoß löscht.

Und als er die ohnmächtige Genoveva nach Siegfried's Abschied im Arm aufgefangen, da ruft er aus:

Sie liegt im Arm mir wie im Sarg. Er schleicht
Sich wie ein Mörder von der Todten weg.
O ganz zurückgewichen ist sie jetzt
In die bewußtlos-fromme Majestät
Der Kindlichkeit, der sie ihr Schmerz entriß.

O weiße Roſ', die von der rothen träumt,
Und die der Traum mit ſanfter Glut durchhaucht!
Erwachend wird's ihr ſein, als ob ſie ſich
Geflüchtet hätt' aus einer Feuersbrunſt,
Die ſie im Beten unterbrach!
Jetzt ſteht ſie zweifelnd zwiſchen dieſer Welt
Und zwiſchen jener, gaſtlich offen ſind
Die Pforten beider, jede wirbt um ſie
Und zeigt ihr alles, was ſie Schönes hat.
Stirbt ſie — ich will nicht knirſchen! Doch, ſie ſeufzt,
Das holde Fieber, das man Leben nennt,
Es kehrt zurück, der dunkle Born des Seins
Entläßt aufs neu' die innern Strömungen,
Und auf die Lippen tritt das erſte Roth.
O Lippen, ſüße Lippen — wer euch küßt,
Der ſtiehlt ſich hier die ew'ge Seligkeit,
Denn nie, o nie verglüht ein ſolcher Kuß.
Ich könnt' es thun! Die heil'gen Augen ſtehn
Noch nicht wie Cherubime mit dem Schwert,
Abwehrend vor dem rothen Paradies!
Ich muß, ich will ſie küſſen, und mich dann,
Vor Wonne zitternd, von dem ſteilſten Hang
Hinunterſtürzen in des Abgrunds Nacht.

Eine gleiche Glut der Leidenſchaft, ja noch in geſteigerter Erhitzung, durchdringt die folgenden Scenen. Wie Golo den Schwindelrand des Thurms umwandelt, angeblich um die Dohlen- und Eulenneſter fortzufegen, in Wahrheit, um Genoveva's Neigung auf die Probe zu ſetzen und mit dem ſchweigenden Hintergedanken:

Brech' ich nicht Hals und Bein zu dieſer Stund',
So leg' ich's aus: ich ſoll ein Schurke ſein!

wie er ſein Schwert von Genoveva ſegnen läßt zum Schutze bedrohter Frauen, wie er in der Scene des dritten Actes ihr zuruft:

Ihr ſeid bedroht wie keine noch von mir;

und er nun im frevelnden Sturm der Leidenſchaft um ſie wirbt, von ihr zurückgeſtoßen, ſie verflucht, indem er vorher das ſelbſtherrliche Recht ſeiner Liebe in den trotzigen Worten verkündet:

Weib!
Du ſiehſt, was Liebe iſt! So ſag' mir an:
Trieb es dich je zu ihm wie mich zu dir?
Sprich nicht zu ſchnell dein Ja! Dies eine Ja!
Stößt Gottes Welt in Nacht und Graus zurück.
Wenn das, worauf mein ganzes Sehnen geht,
Was ich nicht miſſen kann, ein anderer
Mit gleichem, ja mit größerm Recht beſitzt,
Dann raſ'te die Natur, als ſie mich ſchuf — —

das iſt alles mit einer an echt dramatiſchen Zügen reichen Weiſe, mit kunſtgerechter Steigerung behandelt, auf deren Gipfel der im Großen und Wilden heimiſchen Muſe des Dichters nicht ſchwindelt. In die weitere Handlung aber ſpielt leider! zu viel Fremdartiges und kraus Wunderliches mit herein. Die falſche Anklage Golo's, die Intrigue, durch welche Genoveva umgarnt wird, haben etwas Herabſtimmendes, Plumpes und Kleinliches; Golo's Selbſtverſtümmelung am Schluß macht einen gräßlichen Eindruck. Vor allem aber zeigt ſich am Ende der Tragödie, daß das Volksmärchen ſich nur widernatürlich dazu hergab, einer dialektiſchen Kritik des Weſens der Ehe und Liebe zur Unterlage zu dienen. Denn der Reiz des Märchens beſteht ja gerade in dem rührenden Lohn der Liebe und Treue und Unſchuld, im Wiederfinden der Dulderin Genoveva durch Siegfried, in der Verſöhnung und dem erneuten befeſtigten Glück! Dieſer Schluß wird in dem Stücke nur einmal magiſch vorherverkündet. Im übrigen widerſtrebt er den Intentionen des Dichters, dem die Sage nur in verſtümmelter Geſtalt ſich dienſtbar zeigen konnte, ein neuer Beweis dafür, wie der romantiſche Stoff dem modernen Inhalt widerſtrebt!

Der Erfolg der „Judith" hatte weſentlich dazu beigetragen,

dem Dichter die Lebenspfade zu ebnen. Er erhielt von dem König von Dänemark ein Reiseſtipendium, wofür er ſeinen Dank in der ziemlich ungelenken Widmung der „Maria Magdalena“ ausſprach. Die Billigkeit verlangt es, hierbei zu erwähnen, wie vielfach deutſcher Poeſie von Dänemark aus thatkräftige Förderung zutheil geworden. Wir brauchen nur an Klopſtock und Schiller zu erinnern; auch Hebbel iſt ein neuer Beweis dafür. In Kopenhagen machte Hebbel Oehlenſchläger's und Thorwaldſen's Bekanntſchaft, dem er ſpäter in ſeinem Gedicht: „Ein Spaziergang in Paris“, einen poetiſchen Kranz auf die Gruft legte:

Thorwaldſen folgt, der letzte wol im Zug,
Der aus dem Marmor griech'ſches Feuer ſchlug,
Der das, was werden ſollte und nicht ward,
Weil es im Werden ſelbſt ſchon halb erſtarrt,
Das ungeſchaffne Urbild alles Seins,
Erlöſte aus dem ſpröden Schos des Steins.

und deſſen Perſönlichkeit er mit den folgenden Worten charakteriſirte:

Schon ungenannt erkannt und anzuſchaun,
Als hätt'ſt du ſelbſt dich aus dem Fels gehaun.

Von Kopenhagen begab ſich Hebbel nach Paris, wo er ſein bürgerliches Trauerſpiel „Maria Magdalena“ (1844) vollendete und eine geharniſchte Vorrede zu demſelben ſchrieb, die in endlos verſchlungenen Perioden für die tragiſche Kunſt der Gegenwart eine Art von neuer Theorie aufzuſtellen verſuchte, aber nur die einſeitige Richtung der Hebbel'ſchen Dichtweiſe kennzeichnete. Wir kommen ſpäter bei Betrachtung des Kritikers Hebbel noch einmal auf dieſe Vorrede zurück, welche namentlich auch über ſein Verhältniß zu Schiller Aufſchlüſſe gibt. Die reformatoriſche Aufgabe des Dramas, die aus den Fugen gegangene Welt wieder einzurenken, daß ſie zum ſittlichen Centrum

in das richtige Verhältniß kommt, fällt, in so einseitiger Auffassung, aus der Poesie heraus, und zur Einsicht in die traurige Nothwendigkeit, daß sich das Drama an bedenklichen und bedenklichsten Problemen zerarbeiten müsse, vermochte der Dichter wol nur einen engen Kreis von Gesinnungsgenossen zu bekehren, trotz der gewundenen und oft hohlen philosophischen Phrase, durch welche diese Vorrede zu absonderlicher Bedeutung hinaufgeschraubt war, und trotz des selbstbewußten Tons, der aus ihr sprach.

An Bedenklichem und Bedenklichstem fehlt es nun in der „Maria Magdalena" selbst nicht. Das dramatische Talent des Dichters war noch nie so scharf und schlaghaft, so straff in der Entwickelung, so markig in der Charakteristik erschienen als gerade hier; aber nie hatte auch die grüblerische Sophistik, welche den einzelnen Fall zum Ausnahmefall macht und auf eine schwanke Spitze stellt, nie die paradoxeste Motivirung so das gesunde Empfinden verletzt, als in diesem Stücke, abgesehen davon, daß der pathologische Zustand der Heldin für die Bühne fast ein unmöglicher war. Wir erfahren, daß ein Ereigniß in der Familie des Tischlers Schwarz in München dem Dichter den ersten Anstoß zu seinem Trauerspiel gegeben, freilich! nicht mehr als den Anstoß, vielleicht die Stimmung und einige charakteristische Lichter, indem der thatsächliche Vorfall in dem Stücke selbst nur als Episode behandelt wurde. Das Problem, das Hebbel hier behandelt, dreht sich wieder um das Verhältniß des Sinnlichen und Geistigen in der Liebe. Wie sich nun auch Hebbel die Schuld der Heldin, bei welcher die Liebe keine Rolle spielt, scharfsinnig-sophistisch zur Freude seiner Commentatoren zurechtgelegt haben mochte, sie bleibt eine unmotivirte und unverständliche, sobald man den einfachen Zusammenhang der Thatsachen ins Auge faßt. Rechtfertigen wollte sie der Dichter selbst nicht; es war eben eine Schuld, ein Frevel gegen das höhere Recht der Liebe; aber die Art dieser Schuld entzog der Heldin alle Sympathien und ließ sie in einem

Lichte erscheinen, in welchem niemals eine poetische Heldin erscheinen darf, im Lichte der Gemeinheit. Gleichwol machte gerade die „Maria Magdalena" einen großen Eindruck, der unmöglich aus der verzwickten Stellung und Lösung des sogenannten sittlichen Problems hervorgehen konnte. Es war in dem Stücke mit der Meisterschaft eines großen Genremalers eine einzige Stimmung festgehalten, die dumpfe Stimmung des kleinbürgerlichen, von engen Begriffen beherrschten Lebens. Der Tischlermeister Anton, eine Figur von Schrot und Korn, eine jener Gestalten, zu welcher dem Dichter noch mehr als sein münchener Hauswirth seine dithmarser Stammgenossen Modell gesessen haben mochten, war der Vertreter dieser gesunden, markigen, in engem Kreis energischen Tüchtigkeit, die aber als eine Tyrannei der Meinung mit erbarmungslosem Druck auf den Geschicken und Gestalten ruht, die sich um sie bewegen. Wie ergreifend ist die Sehnsucht des Tischlersohns Karl, der als des Diebstahls verdächtig eingezogen worden war (beiläufig ein Iffland'sches Motiv), die Sehnsucht hinaus aus diesen engen drückenden Verhältnissen nach dem freien Meere! Und welche hellern Reflexe bringt der Secretär in die düstere Grundstimmung mit seiner freiern Weltanschauung, seiner heiter-humanen Lebenserfassung. Doch auch er „kann darüber nicht hinaus"; er geht mit zu Grunde in den zusammenstürzenden Verhältnissen. Zu dieser nicht mit lyrischen Farben ausgeführten, sondern aus scharfen Contrasten hervorspringenden Stimmungsmalerei kam eine knappe Charakteristik, eine nach Lessing'schem Vorbild sich fest und consequent entwickelnde Handlung, um die geschraubte und widerstrebende Motivirung und den durchaus nicht sympathischen Charakter der Heldin vergessen zu machen. An Bewunderern fehlte es der neuen Tragödie ebenso wenig wie an leidenschaftlichen Gegnern, welche in ihr nur die poetische Ausgeburt eines verschrobenen Kopfes sahen. Die unbefangene Kritik mußte das energische Talent des Dichters anerkennen; aber ebenso die

weite Kluft, welche noch zwischen den dramatischen Messiasideen, mit denen die Vorrede sich brüstete, und der in ihrem Grundmotiv verfehlten Composition übrigblieb.

In Paris blieb Hebbel anderthalb Jahre; einzelne Eindrücke der Weltstadt hat er in seinem Gedicht: „Ein Spaziergang in Paris", dichterisch verarbeitet. Von Paris begab sich Hebbel nach Italien, wo er bis zum Mai 1846 verweilte. Er lebte zuerst in Rom, im Verkehr mit Malern wie Gurlitt und Koch, mit Historikern und Aesthetikern wie Mommsen, Hettner und Adolf Stahr, dann in Pisa, später in Palermo. Ohne sich bestimmten Studien hinzugeben, ließ er die Eindrücke der südlichen Welt, die Eindrücke von Natur und Kunst mit all ihrem Zauber auf sein Gemüth wirken. Dennoch übten sie nicht jene lösende und verklärende Macht aus, wie dies bei Goethe der Fall war, der unter dem italienischen Himmel die Ausschreitungen seiner Sturm- und Drangperiode vergaß, dem hier die milden und hohen Gestalten seiner „Iphigenia" und seines „Tasso" aufgingen. Gegen ein fertiges ästhetisches System, so barock es sein mag, kämpfen die Götter vergebens an, vergebens alle Mächte der Natur und Kunst. Hebbel brachte sein sittliches Weltcentrum, um das die verwahrloste, der dramatischen Darstellung preisgegebene Welt der Gegenwart herumschlottert, ebenso unversehrt mit über die Alpen zurück wie seine Vorliebe für paradox-romantische Stoffe. Wenn der Einfluß der Antike, wie sich in den nächsten Dramen zeigte, eine maßvollere Stilgestaltung zur Folge hatte, so war auch dieser Einfluß kein günstiger zu nennen; denn gerade die nüchterne Behandlung excentrischer Stoffe mußte weniger angemessen erscheinen, als die in einem leidenschaftlich-explodirenden Kraftstil, der wenigstens in die Stimmung des Ungewöhnlichen und Gewaltigen versetzt. Dagegen hat der Aufenthalt in Italien, abgesehen von den unmittelbar in den Gedichten nachweisbaren Anregungen, auf Hebbel's Lyrik günstig eingewirkt.

Es ist hier vielleicht der Ort, Hebbel als Lyriker zu betrachten, da in seiner dramatischen Production eine längere Pause eingetreten war. Außer dem einen Acte eines Dramas: „Moloch", hat Hebbel in Paris und Italien nichts Dramatisches geschaffen; dieser seltsam großartige, urzeitlich geschichtsphilosophische Act ist in den „Gesammelten Werken" veröffentlicht worden. Als Lyriker war der Dichter schon 1842 mit „Gedichten" aufgetreten, denen 1848 „Neue Gedichte" und 1857 eine stark vermehrte und verbesserte, im Cotta'schen Verlage erschienene Gesammtausgabe folgte. Wie es Hebbel's dichterisches Naturell mit sich bringt, fehlt seiner Lyrik von Haus aus der leichte melodische Fluß und Guß. Schwer mit Gedanken befrachtet, reich an großen, oft seltsamen Bildern, wird es seiner Muse nicht leicht, so bedeutendem Inhalt die gefällige anschmiegende, melodische Form zu geben. So finden sich denn in einzelnen Stellen seiner Gedichte metaphysische Versteinerungen, speculative Mammuthsknochen, Systemphrasen, die sich in der poetischen Retorte nicht zersetzten, sondern unversehrt blieben, wie sie aus dem Kopfe des Philosophen hervorgegangen waren. Namentlich werden einige der sonst so schönen Sonette durch diese ungelenk-speculative Ausdrucksweise entstellt. So wenn es von der Sprache heißt:

Denn ist das unerforschte Eins und Alles
In unbegriffnem Selbstzersplittrungsdrange
Zu einer Welt von Punkten gleich zerstoben:
So wird durch sie, die jedes Wesenballes
Geheimstes Sein erscheinen läßt im Klange,
Die Trennung völlig wieder aufgehoben.

Wie in Hebbel's Dramen meist die Intention über die Gestaltung übergreift, so in seinen Gedichten der Gedanke über den Ausdruck. Beide sind meist nicht vollkommen in Eins verschmolzen: beide decken sich nicht, wie es das Gesetz der echten Schönheit verlangt. Wo dies aber in den Gedichten geschieht, wo die Form nicht zerspringt, und der Guß nicht mis-

lingt, da erhalten wir auch Dichtungen von eigenthümlicher Schönheit, in denen gerade das Bedeutende, zur Anmuth gedämpft, einen Reiz ausübt, den wir überall dort vermissen, wo sich kampflos und bequem der gefällige Inhalt die gefällige Form gibt.

So gelingt dem Dichter der Ausdruck der „Naturstimmung" in glücklichster Weise. Es ist oft ein einziger der Natur abgelauschter Zug, welcher dem ganzen Bilde die bestimmte Physiognomie gibt, wie z. B. in dem Gedicht „Das Herbstbild":

Das ist ein Herbsttag, wie ich keinen sah!
Die Luft ist still, als athmete man kaum,
Und dennoch fallen raschelnd fern und nah
Die schönsten Früchte ab von jedem Baum.

O stört sie nicht, die Feier der Natur!
Dies ist die Lese, die sie selber hält!
Denn heute löst sich von den Zweigen nur,
Was vor dem milden Strahl der Sonne fällt.

Oder in dem „Sommerbild":

Ich sah des Sommers letzte Rose stehn,
Sie war als ob sie bluten könne, roth;
Da sprach ich schauernd im Vorübergehn:
So weit im Leben ist zu nah am Tod.

Es regte sich kein Hauch am heißen Tag,
Nur leise strich ein weißer Schmetterling;
Doch ob auch kaum die Luft sein Flügelschlag
Bewegte, sie empfand es und verging.

Mag Hebbel die quellende, schwellende Nacht und ihr steigendes, reizendes Leben, mag er den dicken Wald mit seinen Belladonnakirschen und seiner Räuberstaffage schildern, mag er aus dem Donner des allheiligen Meeres die verhaltenen Fluchgesänge begrabener Titanen heraushören — immer weiß er Bild und Gedanken sinnig zu vermählen, immer ist Colorit und Empfindung in Harmonie. Allerliebst sind auch die kind-

lichen Genrebilder: „Aus der Kindheit", „Bubensonntag", „Die Großmutter", während durch andere Gedichte, wie durch das vortreffliche „Schiffers Abschied", eine frische Brise vom Westmeer der Dithmarsen zu wehen scheint. Einige Gedichte sind von mächtig anziehendem Tiefsinn; über Gott, Natur, Welt und Ich, Tod und Leben, Unschuld und Liebe ist ein Füllhorn von Gedanken in ihnen ausgeschüttet, oft durchweht sie eine wie vom frischesten Thau funkelnde Naturmystik.

Hebbel's „Sonette" und „Epigramme", Formen, in denen die theils anmuthig sich wiegende und sinnig in sich zurückkehrende, theils zu scharfen Pointen sich zuspitzende Reflexion überwiegen kann, bieten einen reichen Gedankenschatz, namentlich eine Fülle von Aussprüchen aus dem Gebiete der Aesthetik und Poetik, oft prägnant in der Form, welche die kanonische Unfehlbarkeit des Inhalts widerspiegelt. Hebbel ist immer groß in seinen Intentionen, er drückt sie in großem Stil aus; er steht immer selbstbewußt auf der Höhe des Genius und blickt mit vornehmer Geringschätzung auf die Talente herab, die an ihn nicht heranreichen. Abgesehen von dieser Selbstüberschätzung ist der ästhetische Kanon der Hebbel'schen Sonette und Epigramme inhaltreich und oft von tiefer Begründung, z. B.:

An die modernen Franzosen und ihre deutschen Genossen.

Eure Romane und Dramen sind nichts als leere Charaden,
Kennt man das Wort, das sie löst, wirft man sie auch an die Wand.

An die Realisten.

Wahrheit wollt ihr, ich auch! Doch mir genügt es, die Thränen
Aufzufangen, indeß Boz ihr den Schnupfen gesellt.
Leugnen läßt es sich nicht, er folgt ihr im Leben beständig,
Doch ein gebildeter Sinn schaudert vor solcher Natur.

Ein philosophischer Analytiker der Kunst.

Fangt ihm den Adler, er wird ihn zerlegen wie keiner, doch leider
Sieht er den hölzernen oft für den lebendigen an.

Nach der Lektüre eines deutschen Dichternekrologs.

Unglückselig Volk, das deutsche, mit seinen Talenten,
Daß es an keinem besitzt, aber an jedem verliert.

Die drei letzten Bände der Gesammtausgabe der Hebbel'schen Schriften*) enthalten ästhetische, dramaturgische, kritische Aufsätze und sind ganz geeignet, das Bild des Dichters nach dieser Seite hin zu ergänzen. Die kritische Thätigkeit Hebbel's ist bei Lebzeiten des Autors wenig in den Vordergrund getreten, schon deshalb, weil er die Mehrzahl seiner Kritiken anonym erscheinen ließ in den verschiedensten Blättern, wie die „Illustrirte Zeitung", die augsburger „Allgemeine Zeitung", die „Europa" u. a. Wir verwerfen die kritische Anonymität auf das entschiedenste, weil in ihr eine unerlaubte Deckung liegt für jedes an andern Dichtern ausgeübte Attentat. Während man ihnen hinterrücks aus dem Dickicht der kritischen Wälder das Lebenslicht ausbläst, läßt man sie vollkommen im Dunkeln, woher die kritische Kugel kommt. Es gibt der Beispiele genug, daß derartige anonyme Kritiker die von ihnen insgeheim gemeuchelten Autoren mit schweifwedelnder Liebenswürdigkeit um günstige Urtheile über ihre eigenen Schriften bitten. Oft freilich bringt es die äußere Einrichtung der Zeitungen und Journale mit sich, daß die Kritiken anonym erscheinen, und den Kritiker selbst trifft dabei keine Schuld. Wir wünschten aber, daß die Anonymität möglichst aus der Literatur verschwinde, wenigstens aus der Kritik. Jeder trete ein für sein Urtheil und trage auch die unangenehmen Folgen scharfer kritischer Aeußerungen.

Die vorliegenden kritischen Skizzen genügen nicht, um Hebbel zu unsern hervorragenden Kritikern, Aesthetikern und Dramaturgen rechnen zu können. Vor allem fehlt ihm zu

*) Friedrich Hebbel's sämmtliche Werke. (12 Bde., Hamburg, Hoffmann und Campe, 1868).

einem Kritiker die Unbefangenheit eines Urtheils, welches sich liebevoll in die einzelnen Erscheinungen zu versenken mag. Die volle Schwere und Wucht seines originellen aber einseitigen Talents lastet auf seinen Kritiken. Für das Unbedeutende, das nur eine verwandte Fiber in ihm berührt, ist er ein warmer Anwalt, während das Bedeutende, welches seiner Natur nicht sympathisch ist, von ihm verächtlich beiseitegeschoben wird. Dieser Mangel hängt allerdings mit dem Vorzuge einer scharf ausgeprägten Individualität zusammen, beeinträchtigt aber das Verdienst des Kritikers, der für die verschiedenartigsten Richtungen des poetischen Schaffens einen aufgeschlossenen Sinn und ein vorurtheilsfreies Verständniß besitzen muß. Hierzu kommt, daß Hebbel als Kritiker sich in einer verhängnißvollen Abhängigkeit von den Theorien der Romantiker befindet, wie er auch schon als Dichter namentlich in den gänzlich verfehlten Productionen, wie „Diamant", „Rubin", sich als einen Schüler Tieck's bekundete. Wir werden dies Abhängigkeitsverhältniß an mehrern Punkten, besonders in der Beurtheilung Schiller's klar aufdecken.

Dagegen gereicht es dem Autor zur Ehre, daß sein kritisches Denken und dichterisches Schaffen aus einem Guß war, und daß er auf beiden Gebieten mit gleichem Ernst der Ueberzeugung die höchsten Ziele der Kunst ins Auge faßte. Dies ernste Ringen merkt man auch seiner Darstellungsweise an; es fehlt ihr Leichtigkeit, Klarheit und Grazie; sie wälzt oft Felsblöcke, wo sie nur Steine zu schleudern brauchte. Dafür zeigt sie eine kräftig arbeitende Muskulatur, und die athletischen Gesten, selbst wo sie überflüssig sind, geben ihr ein imponirendes Air. Paradoxe, oft schlagende, oft nur blendende Bilder liebt er in Vers und Prosa; bisweilen geben sie den Gedanken eine überzeugende Prägnanz, bisweilen dem Stil einen forcirten Beigeschmack. Auch in der Kritik hat Hebbel etwas Reckenhaftes und schwingt öfter den Baldung, als daß er das kritische Secirmesser führte.

Der Kern seiner kritischen Thätigkeit ist die Dramaturgie. Die große Mehrzahl der gesammelten Aufsätze behandelt dramatische Productionen, und auch wo die allgemeine „Theorie der Kunst" dargestellt wird, handelt es sich in der Regel nur um eine „Theorie des Dramas". Diese ist wiederum eine Advocatur der dichterischen Praxis des Autors und sucht für die dramatischen Gemälde desselben eine möglichst hochgeschraubte Staffelei zu gewinnen. So gleich in dem ersten Aufsatz: „Mein Wort über das Drama", in welchem er die Frage aufwirft, ob das Drama social, historisch oder philosophisch sein soll, und dann, nach der Charakteristik dieser Richtungen, noch ein viertes für möglich erklärt, das sie alle in sich vereinigt und das ebendeshalb keine einzelne entschieden hervortreten läßt: ein Drama, das er als das Ziel seiner eigenen Bestrebungen hinstellt. Er nennt ein Drama social, wenn es in die Gegenwart hineingreift, historisch, wenn es sich nach der Vergangenheit zurückwendet, und philosophisch, wenn es sich um keine von beiden bekümmert. Wie nun aber das vierte Drama beschaffen sein soll, das gleichzeitig die beiden Glieder eines disjunctiven Schlusses und seine Negation in sich vereinigt; das gleichzeitig in die Gegenwart hineingreift, sich nach der Vergangenheit zurückwendet, und sich doch um keine von beiden bekümmert: das ist schwer zu sagen; wir gerathen hier in logische Ungeheuerlichkeiten, deren Tendenz doch offenbar ist, dem Hebbel'schen Drama ein aus den Dramen aller Zeiten gebildetes Piedestal für seine eigene alles überragende Erhöhung unterzuschieben.

Weit bedeutender sind die kunsttheoretischen Reflexionen in dem bereits oben erwähnten Vorwort zu „Maria Magdalena", welches das Programm der Hebbel'schen Dramatik in kühnen Umrissen entwirft. Die Aufgabe des Dramas stellt er hier im Lapidarstil wie folgt fest:

„Das Drama, als die Spitze aller Kunst, soll den jedesmaligen Welt- und Menschenzustand in seinem Verhältniß zur

Idee, d. h. hier zu dem alles bedingenden sittlichen Centrum, das wir im Weltorganismus schon seiner Selbsterhaltung wegen annehmen müssen, veranschaulichen. Das Drama, d. h. das höchste, das epochemachende — denn es gibt auch noch ein zweites und drittes, ein partiell-nationales und ein subjectiv-individuelles, die sich zu jenem verhalten wie einzelne Scenen und Charaktere zum ganzen Stück, die dasselbe aber so lange, bis ein alles umfassender Geist erscheint, vertreten, und wenn dieser ganz ausbleibt, als disjecti membra poetae in seine Stelle rücken —, das Drama ist nur dann möglich, wenn in diesem Zustand eine entscheidende Veränderung vor sich geht; es ist daher durchaus eine Product der Zeit, aber freilich nur in dem Sinne, worin eine solche Zeit selbst ein Product aller vorhergegangenen Zeiten ist, das verbindende Mittelglied zwischen einer Kette von Jahrhunderten, die sich schließen, und einer neuen, die beginnen will."

Wir sehen hier gleich, daß er das „Moderne" im höchsten Sinne erfaßt und ebenso dem Drama eine in diesem Sinne reformatorische Tendenz geben will. Unser Jahrhundert erscheint ihm als der Anfang einer neuen Zeit, in welcher das menschliche Bewußtsein sich erweitern und wieder „einen Ring zersprengen will". Wir befinden uns in einer Uebergangsepoche, deren Schwankungen und Spaltungen aber weder unnatürlich noch gefährlich sind: „denn der Mensch dieses Jahrhunderts will nicht, wie man ihm schuld gibt, neue und unerhörte Institutionen, er will nur ein besseres Fundament für die schon vorhandenen, er will, daß sie sich auf nichts als auf Sittlichkeit und Nothwendigkeit, die identisch sind, stützen und also den äußern Haken, an dem sie bisjetzt zum Theil befestigt waren, gegen den innern Schwerpunkt, aus dem sie sich vollständig ableiten lassen, vertauschen sollen. Dies ist, nach meiner Ueberzeugung, der welthistorische Proceß, der in unsern Tagen vor sich geht; die Philosophie, von Kant, und eigentlich von Spinoza an, hat ihn, zersetzend und auflösend, vorbereitet,

und die dramatische Kunst, vorausgesetzt, daß sie überhaupt noch irgendetwas soll — denn der bisherige Kreis ist durchlaufen und Duplicate sind vom Ueberfluß und passen nicht in den Haushalt der Literatur — soll ihn beendigen helfen, sie soll, wie es in einer ähnlichen Krisis Aeschylus, Sophokles, Euripides und Aristophanes, die nicht von ungefähr und etwa blos, weil das Schicksal es mit dem Theater der Athener besonders wohl meinte, so kurz hintereinander hervortraten, gethan haben, in großen gewaltigen Bildern zeigen, wie die bisher nicht durchaus in einem lebendigen Organismus gesättigt aufgegangenen, sondern zum Theil nur in einem Scheinkörper erstarrt gewesenen und durch die letzte große Geschichtsbewegung entfesselten Elemente, durcheinanderflutend und sich gegenseitig bekämpfend, die neue Form der Menschheit, in welcher alles wieder an seine Stelle treten, in welcher das Weib dem Mann wieder gegenüberstehen wird wie dieser der Gesellschaft, und wie die Gesellschaft der Idee, erzeugen. Damit ist nun freilich der Uebelstand verknüpft, daß die dramatische Kunst sich auf Bedenkliches und Bedenklichstes einlassen muß, da das Brechen der Weltzustände ja nur in der Gebrochenheit der individuellen erscheinen kann, und da ein Erdbeben sich nicht anders darstellen läßt als durch das Zusammenstürzen der Kirchen und Häuser und die ungebändigt hereindringenden Fluten des Meeres."

Die dramatische Kunst hat nach Hebbel's Ansicht nicht historische oder andere Anekdoten in Scene zu setzen, nicht einen Charakter in seinem psychologischen Räderwerk auseinanderzunehmen, sondern nur wo ein Problem vorliegt, hat die Kunst etwas zu schaffen, wo ihr „das Leben in seiner Gebrochenheit entgegentritt und zugleich im Geist des Dichters das Moment der Idee, in dem es die verlorene Einheit wiederfindet". Das ist das Programm Hebbel's und der beste Schlüssel zur Beurtheilung seiner eigenen Werke. Keinesfalls fällt die Aufgabe aus der Kunst heraus; denn Hebbel verlangt ja, daß das Problem nicht als eine äußerliche Tendenz über dem Kunstwerk

schwebe, sondern in den künstlerischen Organismus hineingearbeitet sei. Dennoch ist diese Fassung eine durchaus einseitige. Shakspeare war kein Problemdichter in diesem Sinne, und auch die moderne Zeit verlangt nicht, daß das Problem in ausschließlicher Weise zur Seele der dramatischen Kunst gemacht werde. Die Hebbel'schen Dramen beweisen, welche Gefahren eine nach dieser Theorie sich gestaltende Praxis mit sich bringt. Nicht blos das Bedenkliche und Bedenklichste, das in voller realer Gegenwart uns vorgeführt wird, während die Correctur doch blos als ein ideales Postulat darüber in den Lüften schwebt, nicht blos das Vorwiegen des pathologischen Factors in einer geist- und thatlähmenden Breite ist mit dieser Theorie gesetzt; auch ist die Gefahr unvermeidlich', daß der Dichter in visionärer Ueberreizung dort Probleme sucht, wo in Wahrheit keine vorhanden sind, oder Conflicte, deren Charakter ganz anderer Art ist, zu Problemen zuspitzt. Es gibt bekanntlich im Schachspiel Schachproblemdichter, deren Kunst darin besteht, aus einer gefundenen Aufstellung der Figuren in einer bestimmten Zahl von Zügen ein nothwendiges Matt hervorgehen zu lassen. Es gehört dazu ohne Frage viel Scharfsinn, der überraschende Combinationen beherrscht. Dennoch wird das Problem nur durch die anfängliche Stellung der Figuren ermöglicht. Aehnlich ist es mit der dramatischen Problemdichtung: der Dichter löst oft ein Räthsel, das er selbst nur aufgibt. Wir ziehen eine lebendig gespielte Schachpartie einer fein ersonnenen Schachaufgabe vor, und so ergeht es uns auch mit den Schachpartien Shakspeare's und Schiller's gegenüber den Schachproblemen Hebbel's. Was Hebbel weiterhin über die echte Zeitgemäßheit spricht, welche die dramatische Poesie bewähren soll, was er gegen die ausgangs- und gehaltlosen deutschen Kaiserhistorien, gegen das Inspiritussetzen der Hohenstaufenbandwürmer sagt, das hat seine vollkommenste Berechtigung.

Sehr viel und eingehend beschäftigt sich Hebbel mit Schiller;

wir finden eine höchst umfangreiche Analyse des Schiller-Körner'schen Briefwechsels, einen Aufsatz über das Werk von Boas: „Schiller und Goethe im Xenienkampf", und in fast allen andern Kritiken zahlreiche kritische Plänkeleien gegen unsern großen Dramatiker. Das Verhältniß Hebbel's zu Schiller würden wir als ein sehr eigenthümliches bezeichnen müssen, wenn es nicht seine Vorgänger hätte. Ganz so standen Tieck und die Schlegel zu Schiller; sie machten seiner allgemein anerkannten Dichtergröße einige Complimente, zerpflückten aber seine Werke im einzelnen, daß auch nichts Haltbares und Werthvolles übrigbleibt. Die empörende Aeußerung Ludwig Tieck's, welcher unsern größten Dramatiker einen „spanischen Seneca" nannte, klingt uns immer in die Ohren, wenn wir Hebbel über Schiller sprechen hören. Wir erfahren zunächst, was oft genug wiederholt wurde, „daß der Schöpfungsact bei ihm kein reiner war, daß Zeugen und Machen bei ihm nicht unmittelbar zusammenging, sondern weit auseinanderfiel. Es tritt natürlich nicht überall so schneidend hervor wie bei den «Künstlern», einem Product, das schon seiner Art nach mehr ein Zeugniß für Schiller's gründliche Erkenntniß der Kunst sein muß als eine über allen Zweifel erhabene künstlerische That; es verleugnet sich jedoch fast nirgends ganz und gibt seinen Compositionen, den dramatischen sowol wie den lyrischen, im ganzen und im einzelnen etwas Zwitterhaftes, das ihnen, wie den Rousseau'schen, zwischen glühenden Phantasiegeburten und kalten Verstandeshervorbringungen einen Platz in der Mitte anweist".

Mit diesem Urtheil hätte Hebbel um so vorsichtiger sein müssen, als es auf den Schützen zurückprallt. Weiterhin heißt es:

„Dem Deutschen müssen vermöge der Grundzüge seines Nationalcharakters Schiller's Schwächen als Vorzüge gelten; er liebt das Unbestimmt-Verschwimmende, das Eins sein und doch daneben etwas anderes scheinen will, und darum ist Schil-

ler, der ihm nie etwas ganz Excluſives, etwas durchaus nur Poetiſches bietet, ſein Lieblingsdichter. Es entſteht hier die intereſſante Frage, ob ein dichteriſches Individuum bei einem eintretenden Conflict der Eigenthümlichkeit ſeines Volks, für das es ſchafft, ſeine eigene Eigenthümlichkeit, aus der und mit der es ſchafft, unterzuordnen hat oder nicht; ich will ſie unentſchieden auf ſich beruhen laſſen, aber ſo viel iſt klar, daß es in dem einen Fall auf eine ausgebreitete Wirkung in der Gegenwart verzichten, in dem andern die Quelle ſeiner Kraft ſelbſt verſtopfen und ſich die Zukunft verengen muß. Wenn Schiller z. B. als dramatiſcher Dichter ſtatt ſeiner bekannten Vorliebe einen unbeſiegbaren Widerwillen gegen alles Sentenzenweſen gehabt und hinreichendes Geſtaltungsvermögen beſeſſen hätte, um den Ausfall, der dadurch in der Oekonomie ſeiner Stücke entſtanden wäre, zu decken: was würde ſeiner Nation gegenüber die Folge davon geweſen ſein? So gewiß er dann vor dem höchſten Forum der Aeſthetik ganz anders beſtehen würde wie jetzt, ebenſo gewiß würde er drei Viertheile ſeines großen Publikums verloren haben; denn der Deutſche kann und will nun einmal in den Charakteren eines Dramas nicht eine Art von höherm Alphabet erblicken, aus dem er ſich das Löſungswort ſelbſt zuſammenſetzen ſoll; ihm iſt eine Figur, der kein Zettel aus dem Munde hängt, ſogleich eine räthſelhafte, und er wird nie befriedigt, wenn der Poet ſich herausnimmt, ihn die Kunſt befriedigen zu wollen. Das geht aber im Lyriſchen ebenſo; ein Bild ohne Unterſchrift iſt ihm auch hier ein Bild ohne Sinn, deshalb zieht er alles Reflectirende vor, reflectire es nun, wie Schiller, tief und genial über die Philoſophie, oder, wie ein Georg Herwegh, flach und oberflächlich über die Politik, und Körner erwies ſich nur als echter Deutſcher, wenn er in den «Künſtlern» ſo lange, bis das «Lied von der Glocke» kam, die Krone aller Lyrik erblickte. Es fehlt ſicher nicht an Leuten, welche mit Rückſicht auf dieſes zweifellos feſtſtehende Factum geneigt ſind, die oben aufgeworfene Frage ohne Umſtände dahin

zu beantworten, daß das Individuum sich unbedingt in den Nationalcharakter schicken müsse. Diese mögen jedoch, ehe sie sprechen, bedenken, daß es ein doppeltes Publikum gibt, ein im Raum beisammenlebendes und ein in der Zeit aufeinanderfolgendes, und daß sich zwischen beiden im Laufe der Jahrhunderte sogar das numerische Verhältniß umkehrt. Heinrich Clauren war in seinen Absichten äußerst faßlich und fand Tausende von Lesern; Heinrich Kleist war es nicht und fand deren wenige; dennoch dürfte es nicht lange mehr dauern und der Verfasser des «Kohlhaas» hat auch der Zahl nach ein bedeutenderes Publikum, wie der Verfasser des «Mimili» jemals gehabt hat."

Der langen Rede kurzer Sinn ist doch nur, daß Schiller vor dem höchsten Forum der Aesthetik nicht besteht, weil es ihm an Gestaltungsvermögen fehlt, weil er diesen Mangel durch Sentenzenwesen deckt, daß er aber damit einer nationalen Neigung der Deutschen entgegenkam und deshalb Lieblingsdichter der Nation wurde, während seine Chancen für die Zukunft ungünstige sind und er alle Aussicht hat, von Heinrich von Kleist in den Hintergrund gedrängt zu werden. Wir haben dieser vornehmen Aesthetik, so oft wir ihr begegnet sind — und wir begegnen ihr bei dem ganzen Schweif, den die romantische Schule nach sich zieht —, auf die Finger geklopft. Wenn uns zugemuthet wird, das Gestaltungsvermögen Kleist's oder Hebbel's für größer zu halten als dasjenige Schiller's, so setzen wir uns gegen solche Zumuthung, die nur aus einer einseitigen oder verkehrten Auffassung der dramatischen Charaktere hervorgeht, auf das entschiedenste zur Wehr. Den nachtwandelnden „Prinzen von Homburg" und das somnambule „Käthchen von Heilbronn", den Grafen Bertram und den Juden, der den Diamanten verschluckt, alles mehr oder weniger Ausgeburten einer krankhaften oder spielerischen Phantasie, — mit Schiller'schen Gestalten, einem König Philipp, einem Leicester und Mortimer in Eine Linie setzen zu wollen, halten wir für eine Absurdität, die, wenn sie zum Dogma würde, die

Entwickelung unserer dramatischen Literatur auf den Standpunkt der Stürmer und Dränger zurückschrauben müßte. Mit Recht faßt unser bedeutendster Aesthetiker, Friedrich Vischer, die Aufgabe der neuen dramatischen Dichtung in das Wort: Shakspeare's Stil, geläutert durch wahre freie Aneignung des Antiken; um diesen Punkt oscillire die neuere dramatische Poesie der Deutschen. Gervinus sagt ebenso mit Recht, daß Schiller's Charaktere in einer Mitte zwischen der typischen Art der Alten und der individuellen des Shakspeare stehen, während Vischer allerdings meint, die Schiller'sche Charakterwelt sei mehr antik sentenziös. Wir sind mit Gervinus der Ansicht, daß Schiller von allen neuen Dramatikern der von Vischer formulirten Aufgabe am nächsten gekommen sei, daß die gegen ihn auftretende Reaction wieder von dem Ziele ablenkt, indem sie in einen shakspearisirenden Naturalismus zurückfällt, ohne das unnachahmliche Genie des Briten und die Größe seiner Weltanschauung zu besitzen.

Schiller's Charaktere sind schärfer gezeichnet, als es dem oberflächlichen Anblick erscheint, da der gleichmäßige Adel der Diction, eine schon von Aristoteles in dem ἡδυσμενος λογος aufgestellte Forderung dramatischer Kunst, darüber zu täuschen vermag; sie haben vor allem den innern Einheitspunkt, ohne den es keinen wahren dramatischen Charakter gibt. Ueberladung mit Detailzügen schafft noch keine Charaktere, und Ueberladung mit Absonderlichkeiten und Verrücktheiten schafft Caricaturen. Was das vielgetadelte Sentenzenwesen betrifft, so möge man, ganz abgesehen von den antiken Mustern, erst noch den Beweis führen, daß Schiller sentenzenreicher ist als Shakspeare, was keineswegs der Fall ist. Es ist nur eine Stileigenthümlichkeit Schiller's, daß die Sentenz bei ihm in der mehr logischen Form der Antithese erscheint und so schärfer hervortritt, während sie bei Shakspeare in der bildlichen Einkleidung einen phantasievollern, freiern Eindruck macht. Der Dichter aber hat nicht nur das Recht, sondern auch die

Pflicht, den geistigen Inhalt der Erscheinungen, der dramatischen Situationen in unvergänglichen Formen auszusprechen. Wenn dies im gewöhnlichen Leben nicht geschieht, so ist die Kunst hier keineswegs an die platte Nachahmung der platten Wirklichkeit gebunden. Die Größe der großen Dichter, eines Aeschylus und Sophokles, Shakspeare und Schiller, besteht gerade in dem unmeßbaren Gedankenreichthum, der aus ihren Werken in den Sprach- und Gedankenschatz der Nationen überging. Jeder allgemeine Gedanke aber, in welchem der Dramatiker, wie Hegel mit Recht verlangt, „sein Pathos explicirt", wird mehr oder weniger die Form der Sentenz annehmen. Die Declamation gegen das Sentenzenwesen geht daher aus einseitiger dramaturgischer Theorie hervor und ist in der Regel nur eine oratio pro domo der Geistesarmuth. Uns erscheint die maßvolle, prägnant gefaßte Sentenz im Drama bei weitem berechtigter und künstlerischer als die aufgedonnerte Kraftphrase, mit welcher die Titanen des Naturalismus ihre dramatischen Brühen würzen.

Die Geringschätzung Schiller's ist wie gesagt ein Erbe der Romantischen Schule. Einem scharf ausgeprägten Talent, das nach der entgegengesetzten Seite gravitirt, darf man solche Einseitigkeiten, so entschieden man dagegen protestiren muß, nicht allzu sehr zum Vorwurf machen; nur muß ihm der Beruf zur Kritik abgesprochen werden. Hebbel war ein Autodidakt; ihm fehlte die classische Bildung. Nirgends in seinen Werken, auch nicht in dem verlorensten Hinweis, findet sich eine Spur derselben. Sein Evangelium ist Shakspeare, so sehr er auch gegen die Shakspearomanie und die immer neuen Shakspeare-Commentare protestirt, und der „große" Dichter Ludwig Tieck, dem er einen begeisterten, ganz im Stil der Börne'schen Rede über Jean Paul gehaltenen Nachruf widmet. Nächstdem ist der „große" Heinrich von Kleist aufgenommen in den geistigen Heroencultus des Dichters. Ueber andere Dichtergrößen lautet Hebbel's Urtheil bei weitem weniger günstig.

In einer Fülle einzelner Bemerkungen enthält die Sammlung viel Glänzendes und Barockes, Tiefsinniges und Befremdendes, markig Treffendes und geistreich Spielendes, gibt aber jedenfalls gerade in den Schroffheiten und Herbheiten eines einseitig ausschweifenden Urtheils das treue Spiegelbild einer groß angelegten Dichternatur, die es aber infolge romantischer Schrullen und Marotten, trotz aller Begeisterung für das Moderne und die Probleme der Neuzeit, zu keiner nationalen Bedeutung bringen konnte und eine markige Gestaltungskraft an bizarre Aufgaben vergeudete.

Als Hebbel im Frühjahr 1846 Italien verließ, war seine Absicht, sich nach Kopenhagen zu begeben, wo seinem Talent zahl- und einflußreiche Beschützer lebten, und dort die akademische Carrière einzuschlagen. Bei der Durchreise durch Wien sah er in Raupach's „Nibelungenhort" Fräulein Christine Enghausen (geb. den 9. Februar 1817 zu Braunschweig) die Chriemhild spielen. Tief war der Eindruck, den die talentvolle Schauspielerin auf ihn machte; ihr, die schon am 26. Mai 1846 seine Gattin wurde, widmet er später seine „Nibelungen"; denn sie war ihm in jener für sein Leben entscheidenden Aufführung zur begeisternden Muse derselben geworden:

Da trat ich einmal in den Musentempel,
Wo sich die bleichen Dichterschatten röthen,
Wie des Odysseus Schar im fremden Blut.
Ein Flüstern ging durchs Haus und heil'ges Schweigen
Entstand sogleich, wie sich der Vorhang hob,
Denn du erschienst als Rächerin Chriemhild.
Es war kein Sohn Apoll's, der dir die Worte
Geliehen hatte; dennoch trafen sie,
Als wären's Pfeile aus dem goldnen Köcher,
Der hell erklang, als Typhon blutend fiel.
Ein lauter Jubel scholl durch alle Räume,
Wie du, die fürchterlichste Qual im Herzen,
Und grause Schwüre auf den blassen Lippen,
Dich schmücktest für die zweite Hochzeitsnacht;

Das letzte Eis zerschmolz in jeder Seele
Und schoß als glühende Thränen durch die Augen.
Ich aber schwieg und danke dir erst heut,
Denn diesen Abend ward mein Jugendtraum
Lebendig, alle Nibelungen traten
An mich heran, als wär' ihr Grab gesprengt,
Und Hagen Tronje sprach das erste Wort!

Hebbel siedelte sich in Wien an und trat durch seine Frau in nähere Beziehungen zum Theater, ohne indeß dadurch zu bühnenfähigen Productionen angeregt zu werden. Möglich, daß er mit seinem Trauerspiel „Herodes und Mariamne" (1850), in welchem alle anstößigen Voraussetzungen fehlen, einen solchen theatralischen Wurf gethan zu haben glaubte; doch die einmalige Aufführung in Wien und die eiseskalte Aufnahme von seiten des Publikums mußte ihn belehren, daß er wiederum das Ziel verfehlt — diesmal freilich aus anderm Grunde als bei den heißblütigen Dramen seiner ersten Sturm- und Drangperiode. In „Herodes und Mariamne" fanden sich keinerlei Schlacken einer vulkanischen Genialität. Der Gang des Stücks, die Composition waren wohlerwogen, die Diction von gemessenster Haltung. Doch gerade die nüchterne Behandlungsweise eines in seinen Grundlagen wenn auch nicht anstößigen, doch excentrischen Stoffes, der, wenn er fesseln sollte, das glühendste Feuer leidenschaftlicher Darstellung verlangte, erkältete das Publikum, das diesen scharfsinnigen Combinationen eines dramatischen Schachspiels ohne innere Erregung und Theilnahme folgte. Der Stoff von „Herodes und Mariamne" ist schon von Massinger, einem, in vieler Hinsicht, namentlich was die Vorliebe für das Paradoxe und Abnorme und die kunstvolle Anordnung des Stoffs betrifft, Hebbel verwandten, altenglischen Dichter, in dem „Herzog von Mailand", einem Lieblingsstück der damaligen Bühne, behandelt worden. Für die beliebten Ideenassociationen Hebbel's, welche sich gern in das Problem der Ehe und des Gattenrechts vertieften, bot das Schema des

Stoffs manche willkommene Anknüpfung. Siegfried war ein Gatte, der seine Gattin verläßt, um auf lange Zeit andern Interessen zu dienen. Herodes verläßt sein Weib, indem er den Auftrag gibt, sie zu tödten, wenn er von seiner gefährlichen Reise zu dem römischen Machthaber nicht wiederkehren sollte. Das brutale Recht des äußern Besitzes, welches über das Weib wie über eine Sache verfügt, wird hier in despotischer Weise auf die Spitze gestellt. Die Gattin erfährt den Befehl; tiefgekränkt durch diese Entwürdigung spielt sie die Ungetreue, weil Liebe und Leben ihren Werth für sie verloren haben, und fällt der falschen Anklage zum Opfer. Die Composition ist eine mit großer Feinheit ausgeführte Filigranarbeit, der Grundgedanke nicht ohne ethische Tiefe, doch die Behandlung ohne dichterischen Reiz, ohne Kraft und Energie. Man glaubt, die geschickte Lösung eines Schachräthsels, bei welcher alle Figuren mit dem richtigen Tempo in die Entscheidung eingreifen, mit anzusehen; doch fehlt die innere Erwärmung. Es ist eine vortreffliche Handzeichnung ohne Colorit, doch das genügt für das Drama nicht.

Ueber die folgende Reihe Hebbel'scher Dramen können wir rascher hinweggehen; denn es kam eine Zeit, wo eine verfehlte Production sich an die andere schloß, indem der Dichter in der Wahl der Stoffe wieder jene indecenten und mislichen Motive beliebte, die seine ersten Dichtungen charakterisirten, während er in der Behandlungsweise den abschreckend nüchternen Ton von „Herodes und Mariamne" anschlug. Da erschien zuerst die „Julia" (1851), ein Pendant zu „Maria Magdalena", abenteuerlich und barock in allen Voraussetzungen der dichterischen Erfindung, ein Werk jener falschen Genialitätssucht, welche sich in der Darstellung einer riesigen Blasirtheit gefällt; denn ein wahrer Verwesungsgeruch weht uns aus dem Charakter des Grafen Bertram entgegen, der eine Scheinehe mit der Heldin schließt. Schon Rosenkranz hat nachgewiesen, wie die tragisch sein sollenden Contraste in diesem Stücke sämmt-

lich ins Komische verfallen, sodaß wir hier bereits die Tragikomödie vor uns haben, als welche Hebbel selber sein einactiges „Trauerspiel in Sicilien" bezeichnete, das ebenfalls nichts mehr als eine höchst gewöhnliche, mit einigen burlesken Lichtern beleuchtete Criminalgeschichte ist. Hebbel war auf einen gefährlichen Abweg gerathen; er ging immer in den gewaltigsten Intentionen auf und glaubte wunder was für tiefe Probleme der Welt in diesen Stücken vorgeführt zu haben, während die an und für sich nicht nur unbedeutende, sondern oft auch widerwärtige Handlung diese hineingeheimnißten Grundgedanken wie ein Vexirspiegel nur in komischen Verzerrungen wiedergab. Dies gilt auch von den beiden Lustspielen: „Der Diamant", bereits 1847 erschienen, und „Der Rubin" (1851), welche durchaus an die romantischen Komödien im Tieck'schen Stil erinnern, oder noch mehr an jene abgeblaßten Märchendramen Oehlenschläger's, mit denen sich Hebbel, bei seiner persönlichen Bekanntschaft mit dem Dichter, eingehend mag beschäftigt haben. Der Prolog, in welchem der Dichter sich mit der Muse und Aftermuse unterhielt, verkündet wieder die großartigsten Intentionen, aber die ganz verkehrte romantische Theorie:

Ich soll die Welt
In dem, was sie befangen hält
In ihrem eigentlichsten Dichten,
Ja durch das Dichten selbst vernichten —

und in Beziehung auf die „reiche und bunte Fabel" heißt es:

Ich sah an einem Edelstein
Des ird'schen Lebens leeren Schein
Und alle Nichtigkeit der Welt
Phantastisch-lustig dargestellt.

Dieser Edelstein, mit welchem das Geschick einer somnambulen Prinzessin in märchenhafter Weise verknüpft ist, geht von

Hand zu Hand, ja er wandelt die indiscretesten Wege des Stoffwechsels; eine Fülle „drolliger Gestalten", d. h. sonderbarer Käuze ist in das Geschick des „Diamanten" verstrickt; doch trotz einiger possirlichen Einfälle und ironischer Streiflichter fehlt dem Ganzen die „komische Kraft", und um die Intentionen herauszufinden, bedarf es des Commentars, den der Dichter selbst im Prolog geschrieben. Wenn er in demselben meint:

Ich will ihn nicht, den Bastardwitz,
Der wie ein nachgemachter Blitz
Aus Glas und Leder kläglich springt —

so macht er nur aus einem Mangel eine Tugend; denn der schlaghafte Witz mit seiner wahrhaft komischen Wirkung fehlt dem Dichter eben, und alle die romantischen Nebensonnen der Komik, die Ironie und die barocke Erfindung, sind doch nur poetische Luftspiegelungen, denen die erhellende Kraft des Witzes fehlt. Der „Rubin" ist ein Märchendrama, dessen Grundgedanke nicht ohne tiefern Kern ist. Die in einen Edelstein verzauberte Prinzessin wird nur dadurch frei, wenn der Besitzer diesen Edelstein fortwirft. Doch die Behandlung ist ohne Witz und Geist, ganz die Behandlung der opera buffa oder des Oehlenschläger'schen „Aladdin". Weit sympathischer als diese burlesken Märchenlustspiele waren zwei andere Dramen Hebbel's, welche mit Recht hoffen ließen, der Dichter werde den Weg des Absonderlichen und Paradoxen, auf welchem sein Talent sich der Nation entfremdete, verlassen: das zweiactige Drama „Michel Angelo" (1855) und das deutsche Trauerspiel „Agnes Bernauer" (1855). Das erste Stück ist nur eine Anekdote, doch der ironische Sinn derselben hat auch für unsere Zeit seine Berechtigung. Die Weisheit der Archäologen wird verspottet, welche dem Genie eines Zeitgenossen nie gerecht werden und mit mäkelnder Weisheit gegenübertreten, während sie vor Bewunderung über eine „Antike" sich nicht lassen

können. Michel Angelo vergräbt ein neues von ihm selbst geschaffenes Werk, nachdem er es künstlich in einen „antiken Zustand" versetzt, und erntet dafür die Bewunderung der schelsüchtigen Kunstrichter seiner Zeit. Das Trauerspiel „Agnes Bernauer" behandelt den bekannten Stoff, in welchen sich kein anderes Problem hineingeheimnissen läßt als dasjenige, das bereits den ältesten Bearbeitern desselben zu Tage lag. Die treuherzige, markige Sprache, die Kraft der Charakteristik, mit welcher namentlich die Gestalt des Herzogs Ernst, wiederum eines Helden aus dem Holze der Dithmarsen, hingestellt war, viele trauliche und herzige Züge im Detail, wenngleich das Ganze ohne große theatralische Wirkung blieb und selbst das Rührend-Ergreifende nicht so wirksam hervortrat wie in den Dramen tiefer stehender Talente, zeigten doch, daß Hebbel's Begabung auch da Tüchtiges zu leisten vermochte, wo sie nicht die gebahnten Wege verließ, um auf labyrinthischen Irr- und Kreuzwegen räthselhaften Problemen nachzujagen. Einen noch glänzendern Beweis hierfür gab der Dichter auf anderm Gebiet durch sein kleines Epos „Mutter und Kind" (1859), welches von der dresdener Tiedgestiftung den Preis erhielt. Hier sind einfache, allgemein menschliche Motive in dichterisch ansprechender Weise behandelt, wenn auch die Hexameter keineswegs tadelfrei durchgeführt sind. Das Gedicht ist eine Theodicee der Mutterliebe. Ein reicher hamburger Kaufmann stattet ein armes Paar, welchem ohne diese Hülfe die Ehe unmöglich gewesen wäre, unter der Bedingung aus, daß das erste dieser Ehe entsprossene Kind ihm und seiner Gattin überlassen werde. Wie die Mutter nun, nachdem ihr das Geschick die ersten Mutterfreuden gestattet, mit sich selbst kämpft den Kampf zwischen Mutterliebe und der Heiligkeit des gegebenen Versprechens, wie die erstere siegt und die Mutter mit dem Kinde flüchtet, bis alle Verwickelungen in einem versöhnenden Abschluß sich lösen: das hat der Dichter in so einfach-inniger und dabei gedankenreicher Darstellung ausgeführt, daß gerade dies nicht nach Verdienst bekannte und

gewürdigte Gedicht zu den am meisten vollendeten Schöpfungen Hebbel's gezählt werden muß.

Einen Rückfall in die frühern Schrullen bezeichnete freilich das Drama „Gyges und sein Ring", welches ein Jahr nach „Agnes Bernauer", 1856, im Druck erschien. Bei einem unleugbaren poetischen Duft der Behandlung, welche gegen die nüchterne Kälte in „Herodes und Mariamne" vortheilhaft abstach, war doch hier wieder ein Ausnahmemotiv dramatisch behandelt, das noch dazu der orientalischen Sitte angehörig, in dieser auf die Spitze gestellten Weise den Bräuchen und dem Verständniß des Abendlandes fern liegt. Der unsichtbar machende Zauberring, den Hebbel ohne weiteres der lydischen Sage entnahm, erscheint ebenfalls als ein romantisches, für die verständigen Combinationen des Dramas ungehöriges Requisit, wie überhaupt diese Tragödie weiblicher Schamhaftigkeit gerade in ihren tragischen Consequenzen für unsere modernen Anschauungen fast wieder an das Komische streift.

Hebbel's letzte Tragödie: „Die Nibelungen", hatten ein eigenthümliches Geschick. Von den Freunden des Dichters mit Begeisterung als das hervorragendste Dichterwerk der jüngsten Zeit gepriesen, fand sie anfangs bei den Bühnenvorständen so wenig Anklang, daß sie sowol in Wien als Berlin als ungeeignet zur Aufführung zurückgewiesen wurde. Da brachte sie Dingelstedt in Weimar mit Erfolg auf die Bühne, und es gelang ihr, in einem erneuten Anlauf auch die beiden größten deutschen Hofbühnen zu erobern. Die dramaturgische Prüfungscommission in Berlin aber, welche dem gelungensten und erfolgreichsten Drama eines Trienniums den Preis zu ertheilen hat, entschied sich für die „Nibelungen". Schon viele dramatische Poeten haben es versucht, den mächtigen alten Sagenstoff der Bühne der Gegenwart anzueignen. Das meiste theatralische Geschick hat Ernst Raupach hierbei bewährt. Ein Dramatiker, der diese großartigen Volkssagen behandeln will, wird von einer doppelten Gefahr bedroht. Entweder modernisirt

er die alte Ueberlieferung, entkleidet sie ihrer sagenhaften oder gespenstigen Bestandtheile, sucht ihre Wunder natürlich und bühnengemäß zu erklären, dann bleibt in der Regel ein Hauptmotiv, das sich nicht beseitigen ließ, um so befremdender und unerklärlicher zurück, und die Kluft der Weltanschauung, welche uns von jenem naiven Zeitalter trennt, tritt um so schroffer hervor. An dieser Klippe ist die Geibel'sche „Brunhilde" gescheitert. Oder der Dichter wahrt die künstlerische Einheit des Stoffes, indem er ihn gleichsam mit allen Wurzeln aus dem Erdreich der damaligen Volkssitte heraushebt, indem er den ganzen geheimnißvollen Apparat der Sage mit in Scene setzt, dann erhalten wir ein künstlerisch abgeschlossenes Werk, das aber durch seine Voraussetzungen dem Leben der Gegenwart entfremdet ist. Diesen Weg hat Hebbel eingeschlagen. Seine „Nibelungen", namentlich die erste Hälfte, sind ein Werk aus Einem Gusse; ihre Composition ist dramatisch kunstgerecht, die Motive sind sagenhaft behandelt; eine gespenstige Beleuchtung schwebt über vielen Scenen, eine bewundernswerthe Kraft der Phantasie versetzt uns gewaltsam in diese fremdartige Welt, durch welche männliche und weibliche Reckengestalten schreiten; dem Zarten wie dem Gewaltigen wird der Dichter gleich gerecht; das Anstößige wird durch das geheimnißvolle Gespinst der alten Sage verschleiert; die Sprache ist fast durchweg von einem classischen Gepräge. Und trotz aller dieser Vorzüge wird die preisgekrönte Tragödie auf der Bühne der Gegenwart kaum eine bleibende Stätte finden; denn die Bühne soll ein Spiegel unserer Cultur, unserer Sitten, Meinungen und Anschauungen sein, nur das Glaubliche und Verständliche darstellen, auch wo sie in die Geschichte zurückgreift, nur den verwandten Stoff wählen, dem unsere Sympathien entgegenkommen. Hebbel aber, als letzter Romantiker, wenn auch den Talenten jener Schule an Gestaltungskraft überlegen, wälzt doch mit riesenhafter Anstrengung nur den Stein des Sisyphus hinauf auf den Bergesgipfel, von wo er wieder herunterrollt; wir bewundern die

Kraft, die das Höchste zu erreichen fähig ist, und bedauern das Verhängniß, das ein so bedeutendes Talent dazu verurtheilt, nie dieses errungenen Zieles froh zu werden.

„Die Nibelungen" zerfallen in drei Abtheilungen. Die erste ist nur ein kurzes Vorspiel: „Der gehörnte Siegfried"; die zweite Abtheilung: „Siegfried's Tod", ist in ihrer Composition am vollendetsten und bühnengerechtesten. Freilich erscheinen die Motive der Handlung bedenklich. Die Bändigung Brunhild's durch Siegfried ist ein nicht nur sprödes, sondern geradezu abstoßendes Motiv, welches für unsere Lebensgewohnheiten an das Lächerliche streift, und die Schwatzhaftigkeit Chriemhield's, ein Motiv, gegen dessen psychologische Richtigkeit sich nichts einwenden läßt und das in der Zeit der Nebelkappen ebenso verwendbar ist wie in jeder andern, erscheint in der Tragödie doch als zu klein, um die tragische Katastrophe, wie es hier geschieht, herbeizuführen. Die dritte Abtheilung: „Chriemhield's Rache", behandelt Chriemhield's Vermählung mit König Etzel, den Zug König Günther's und seiner Mannen nach der Hofburg des Hunnenkönigs und die Ermordung derselben auf Chriemhield's Geheiß. Diese Abtheilung entbehrt der dramatischen Gliederung und Steigerung und ist nur reich an glänzenden Einzelheiten. Die Mord- und Blutscenen der zwei letzten Acte übertreffen an Wildheit alles, was die deutsche Schaubühne bisher kannte, sie wirken ermüdend durch Wiederholung empörender Greuelthaten.

Ueber der ganzen Dichtung schwebt ein eigenthümlicher phantastischer Reiz; gerade in der Behandlung des Sagenhaften ist Hebbel's Muse am glücklichsten und gefällt sich mit Behagen darin, die ganze altdeutsche Wunderwelt in Scene zu setzen. Je sonderbarer diese Sagen, desto willkommener sind sie dem Dichter. Man würde ihn, wie jener Cardinal den Meister Ariosto, fragen können, woher er all das tolle Zeug genommen, wäre nicht seine Hauptquelle, unser großes Nationalepos, so allbekannt. Doch Hebbel zeigt in der Ausmalung des Einzelnen

eine Phantasie, um welche ihn die alten Skalden beneiden können. Gleich in dem Vorspiel erzählt Siegfried seinen Kampf mit dem Drachen, doch gegen diesen Drachen ist das geschuppte Ungeheuer, welches Schiller geschildert hat, nur ein schwächliches Gebilde der Phantasie.

In der grellsten unheimlichsten Beleuchtung der alten Sage erscheint Brunhild, Norne und Walkyre zugleich, gewiß die eigenthümlichste Frauenrolle, welche deutsche Schauspielerinnen auf ihrem Repertoire haben. Sie ist nicht blos eine Heldenjungfrau, sie ist ein mit Zauberkräften ausgestattetes Riesenweib und gibt uns bald nach ihrem Auftreten eine Probe dieser nornenhaften Offenbarung, für welche die Welt durchsichtig wird, welche die Zeit und den Tod überwunden, welche schicksallos, doch schicksalkundig hoch über allen thront, Ergüsse eines an Wahnsinn grenzenden Tiefsinns, eine Art von poetischer Runenschrift, wie sie nur Hebbel zu schreiben versteht.

Gegenüber dieser Brunhild, die, schwergekränkt durch ihres Gatten Betrug und durch Siegfried's geheimnißvolle Gewaltthat, sich in eine racheheischende Furie verwandelt, tritt nun Chriemhield in echter Weiblichkeit, ein herzig deutsches Mädchen, sittsam, voll innigen Natursinns.

Doch in dem sanften Gemüth erwacht der Stolz der Gattin den Herausforderungen Brunhild's gegenüber; sie verräth das Geheimniß, um das übermüthige Mannweib zu demüthigen, und gräbt so ihrem Gatten das Grab. Nach Siegfried's Ermordung aber, als ihr Gerechtigkeit geweigert wird, scheint Brunhild's Rachegeist über sie gekommen zu sein. Sie reicht dem wilden Hunnenkönig die Hand, um das Werk der Rache zu vollziehen, welches den blutigen Abschluß der Tragödie bildet. Zu hinreißender Kraft und bewältigendem Schwung erhebt sich dies innerste Gefühl Chriemhield's in der glühenden Rede, in welcher sie von ihrem Bruder Gericht über die Mörder verlangt.

Wie die Frauengestalten, sind auch die Männercharaktere mit

Schärfe gezeichnet und mit Kunst gruppirt. Echt deutsch ist dieser kräftig-frische naive Siegfried, ein Heldenjüngling mit einer Seele von Krystall, echt deutsch der grimme treuherzige Hagen, der zum Verräther wird, um den Verrath zu rächen, eine Gestalt voll wilder Jovialität. Der Hunnenkönig Etzel dagegen ist aus demselben Holze, aus welchem Hebbel seinen Holofernes geschnitzt, eine barock-renommistische Kraftfigur; er sagt von sich:

Ich ritt einmal das Roß, von dem dir nachts
In dem gekrümmten, funkelnden Kometen
Am Himmel noch der Schweif entgegenblitzt.
Im Sturme trug es mich dahin, ich blies
Die Throne um, zerschlug die Königreiche
Und nahm die Könige an Stricken mit.

Im ganzen aber ist die übertriebene Kraftphrase hier nicht überflüssiges Spiel der Phantasie, sondern charakteristisch für die sagenhafte Größe der Gestalten. Nach dieser Seite hin sind Hebbel's „Nibelungen" ein in ihrer Art einziges großartiges Werk, welches ein bedeutendes dramatisches Talent bekundet und doppelt bedauern läßt, daß der Stoff mit seinen gewagten und unmodernen Voraussetzungen für die Bürger des 19. Jahrhunderts jene Volksthümlichkeit eingebüßt hat, die er zur Zeit der Minnesänger besaß.

Wie Schiller ist auch Friedrich Hebbel mit einem unvollendeten „Demetrius" aus der Welt geschieden, nur daß dem Torso des letztern kaum so viele Scenen fehlen, wie der Torso des erstern enthält. Der Stoff selbst hat inzwischen auch auf andere Dramatiker eine große Anziehungskraft ausgeübt; es sind mancherlei Demetrius-Dramen, theils Fortsetzungen und Ausfüllungen des Schiller'schen Plans, theils selbständige Dichtungen veröffentlicht und zur Aufführung gebracht worden. Keins dieser Stücke darf sich eines durchgreifenden Erfolgs rühmen, und wir zweifeln sehr, daß ein solcher Erfolg auch dem „Demetrius" Hebbel's zutheil geworden wäre, wenngleich

er immer unter den Studien der Nachschiller'schen Zeit den ersten Rang einnimmt. Jedenfalls ist die Parallele zwischen dem Schiller'schen Plan und der Hebbel'schen Dichtung in mehr als einer Hinsicht interessant und auch für die Theorie des Dramas nicht unfruchtbar.

Auf den durchgreifendsten und folgenreichsten Unterschied in der Behandlung des Stoffs macht uns eine Stelle aus einem Hebbel'schen Briefe aufmerksam, den er an Professor Glaser in Wien gerichtet hat und den uns Emil Kuh in der Vorrede mittheilt. Er schreibt:

„Ihre Bemerkungen über den «Demetrius» sind so wahr, als fein und tief. Allerdings kann für mein Drama nur die große und doch wieder in sich selbst zerrissene slawische Welt den Humus abgeben, während Schiller ohne Zweifel einzig und allein von dem allgemein menschlichen Moment des Factums angeregt wurde. Das bedingt dann aber freilich auch, wie ich nicht gedacht hätte, aber jetzt finde, eine so ganz verschiedene Behandlungsweise, daß ich kaum noch das Recht behalten werde, von Schiller's «Grundidee» zu sprechen."

In diesem von Hebbel selbst keineswegs verkannten bedeutsamen Unterschiede spiegelt sich gleichzeitig der Unterschied der Zeitepochen und der Unterschied der dichterischen Persönlichkeiten. Es ist nur die Frage, welcher dieser beiden Behandlungsweisen das Gesetz des Dramas selbst recht gibt.

Der realistische Zug unserer Epoche prägt sich auch in der Vorliebe für das Culturhistorische aus, welchem indeß nicht jede Gattung der Poesie in gleicher Weise gerecht werden kann. Das Epos, namentlich der Roman, vermag dasselbe in unverkümmerter Breite zu entfalten. Anders verhält es sich mit dem Drama, auch dem geschichtlichen, in welchem die Handlung, um energisch fortzuschreiten, alle Nebenbeziehungen beiseitelassen muß. Freilich wurzelt jede historische Handlung in bestimmten Voraussetzungen der Zeit und der Volkssitte, die von dem Dramatiker nicht ignorirt werden dürfen. Ebenso fehlerhaft

aber ist es, sie aus dem Hintergrunde mit selbständiger Bedeutung hervortreten zu lassen. Stimmung und Beleuchtung der Handlung mögen durch sie hervorgebracht werden, die Handlung selbst verlangt rein menschliche Motive. Die Anekdote gehört nicht in die Tragödie; sie ist die Maus, die diese Löwin umbringt. In dem Principienstreit zwischen Schiller und Hebbel neigt sich daher von Haus aus das Zünglein der Wage zu Gunsten des erstern.

Auch die dichterische Ausführung vermag diese Entscheidung nicht zu entkräften. Hebbel hat damit Ernst gemacht, diesen Humus der slawischen Welt für sein Drama und dessen Motive zu befruchten. Der Gegensatz der feinern polnischen und der naturwüchsigern russischen Volkssitte bleibt nicht etwa ein blos für die dramatische Charakteristik verwendetes Ingredienz — er drängt sich breit in den Vordergrund in jener humoristischen Schilderung, welche Marina von einem russischen Festmahl und von den Krönungsstiefeln gibt und welche nicht nur den Fortgang der Handlung unterbricht, sondern auch eine Lustspielstimmung ganz zur Unzeit hervorruft. Es ist die unglückliche Vorliebe für das „Genre", welche unsere Zeit auf allen Gebieten charakterisirt, eine Vorliebe, durch die in unserer Literatur die Kleinen groß und die Großen klein werden. Auch die lahme Mutter aus dem Volke, die Barbara, hat einen solchen stark genrehaften Beigeschmack. Diese Gegenüberstellung des Hohen und Niedern im schreienden Contrast, das Bauernweib, das die Mutter des Zaren ist, erscheint doch wie ein Misklang in der Tragödie, indem aus solchen starken Contrasten, wie sie die neue französische Bühne liebt, wol ein äußerlicher Effect, aber keine tiefere Wirkung hervorgeht. So zersplittert sich der dritte Act fast in lauter Genrebilder; der Humus des slawischen Bodens treibt freiwuchernd allerlei Unkraut hervor, welches ein echter Kunstgärtner ausraufen mußte, um die Wege freizumachen, auf denen die Handlung selbst ihren energischen Fortgang nimmt. Mit Einem Wort, das realistisch Genrehafte, das anekdotisch

Kleine, das culturhiſtoriſch Notizenmäßige verhindert durch ſein Ueberwuchern im Hebbel'ſchen „Demetrius" jene majeſtätiſch von innen heraus zu großen machtvollen Kriſen fortdrängende Handlung, welche in der Schiller'ſchen Compoſition in ihrem Schwung die Schauer fortgeriſſen und erſchüttert hätte.

Auf der andern Seite können wir aber Hebbel ebenſo wenig recht geben, wenn er meint, er habe durch dieſe Verſchiedenheit der Behandlungsweiſe ſich des Rechts begeben, von Schiller's „Grundidee" in ſeinem Drama zu ſprechen. Dieſe Grundidee iſt vorhanden, und diejenigen, welche von derſelben abgewichen ſind, haben ſich ſelbſt um die eigentlich tragiſche Wirkung gebracht! Hierzu hatte Hebbel zu vielen Kunſtverſtand. Demetrius durfte weder von Haus aus ein Betrüger, noch ein Betrogener ſein. Beides ſchloß in ſeiner Einförmigkeit nicht nur die dramatiſche Entwickelung aus, ſondern es rückte entweder die Geſinnung oder den Verſtand des Helden in ein für ſympathiſche Theilnahme allzu ungünſtiges Licht. Sollte von einer echt dramatiſchen Peripetie in dem Stücke die Rede ſein, ſo mußte Demetrius, der in gutem Glauben ſeine Siegeslaufbahn beginnt, während derſelben erfahren, daß dieſer Glaube irrig und daß das Recht ihm nicht zur Seite ſtehe. Alle Dichter, welche dieſen „innern Bruch" im Demetrius mit in ihren Plan aufgenommen haben, alſo auch Hebbel, verleugnen die Schiller'ſche Grundidee nicht. Freilich hat Hebbel ſie in gänzlich abweichender Weiſe ausgeführt, ihr andere Verbindungen, eine andere Schlußwendung gegeben; doch der Angelpunkt der Compoſition iſt bei ihm und bei Schiller derſelbe.

Um die Verſchiedenheit der Ausführung in ihren Motiven zu begreifen, müſſen wir einen Blick auf den Charakter des Helden ſelbſt werfen, wie ihn beide Dichter geſtaltet haben. Schiller hat dem ſeinigen wenig mehr mitgegeben, als eine glühende und ſtürmiſche Jugendlichkeit, Kraft der Beredſamkeit und energiſches Erfaſſen ſeiner Zwecke. Der Hebbel'ſche Demetrius iſt aber eine durchaus edle, im beſten Sinne des Wortes

ritterliche Erscheinung; ihn reißt nicht, wie den Schiller'schen, der Rausch des Erfolgs gewaltsam mit sich fort; er vergißt nicht gleich jenem über dem Zweck die Mittel; er steht auf dem Standpunkte echter Humanität und bildet den reflectirenden Chorus seiner eigenen Thaten; er ist gleichsam ein Weltherrscher wider Willen, und der Weg, den er wandeln muß, befremdet und entsetzt ihn oft. In der That hat sich Hebbel's Talent hier in der Schöpfung dieses Charakters concentrirt, der als eine menschlich-edle, doch für die höchsten Wirkungen der Tragödie wol zu schwächlich angelegte Erscheinung vor uns hintritt.

Auch Schiller hatte anfangs die Absicht, den Charakter des Demetrius aus seinen dem Prätendententhum vorausgehenden Anfängen zu entwickeln. Wenn er dies nicht gethan, so war daran nicht blos, wie Emil Kuh meint, seine Dichternatur schuld, welche die Darstellung in möglichst allgemeinen Zügen liebte, sondern wol die künstlerische Einsicht, daß eine bereits so reiche Handlung nicht ohne genügenden Grund weiter ausgedehnt werden dürfe, und er widerstand der Verlockung, welche die keineswegs uninteressanten Begebenheiten der Vorgeschichte auf eine schöpferische Phantasie ausüben mußten. Er wußte, daß eine Tragödie nicht ein bloßes Charaktergemälde sein dürfe und daß der alte Satz des Aristoteles noch Geltung habe, die Charaktere seien der Handlung wegen und nicht die Handlung der Charaktere wegen da. Hebbel dagegen legte den Hauptnachdruck in dieser Tragödie auf das Charaktergemälde und erweiterte so die Handlung über die Grenzen hinaus, welche für sie durch den Begriff der Tragödie festgesteckt sind. Wo Schiller die Handlung beginnen läßt, da beginnt sie in Wahrheit, und zwar bei diesem Dichter so machtvoll, mit einem so vollstimmigen historischen Pathos, daß die Größe dieser Vorgänge unmittelbar und hinreißend auf uns wirkt. Ohne diese Größe gibt es aber keine Tragödie. Die Reichstagssitzung ist eine der erhabensten und gewaltigsten Schöpfungen der Schiller'schen Muse. Wie klein erscheint dagegen alles, was

Hebbel uns als Ouverture oder Introduction bietet — gegenüber einer Fresko ein Pastellgemälde mit bunten Stiften geschickt componirt, nicht ohne geniale Züge, aber ohne historische Größe.

Demetrius tritt in der Liebesscene mit Marina stolz und hochstrebend auf, mit einem ritterlichen Sinn, der ihn über seine niedere Lebensstellung erhebt. Er ersticht den Edelmann, welcher ihn mit der Peitsche für seine Vermessenheit gegenüber dem Edelfräulein bestrafen will, wird zum Tode verurtheilt, aber befreit durch die Huldigung, welche die Vertreter des katholischen Klerus ihm, den sie zu ihrem Werkzeuge ausersehen haben, als dem echten Demetrius darbringen. Das ist die Vorgeschichte, welche Schiller verschmäht und Hebbel für die dramatische Behandlung ausgewählt hat. Es liegt allerdings ein pikanter Contrast in dieser tiefen Erniedrigung, in welcher uns der später mit der Zarenkrone geschmückte Emporkömmling entgegentritt. Doch diese Contraste auszubeuten, entspricht der Würde der Tragödie nicht. Die Liebesscene mit Marina ist indeß mit dramatischem Talent componirt, indem sie keineswegs mit den Blüten lyrischer Empfindung ausgeschmückt ist, sondern alles in derselben darauf hinwirkt, den Charakter des Helden bestimmt und scharf hervortreten zu lassen.

Da alle einzelnen Züge und Striche der Vorgeschichte hierauf berechnet sind, so liegt darin von selbst die Aufforderung, die weitere Ausführung desselben im Laufe des Stücks zu verfolgen. Demetrius ist kein Usurpator, der es als selbstverständlich annimmt, daß tausend Menschenleben für seine „gute Sache" hingeschlachtet werden. Er ruft aus:

Jeder Schuß
Trifft dich ins Herz, du fällst mit jedem Todten
Und windest dich mit jedem Sterbenden!
Und ich, ich hätt' mich ferne halten sollen,
Anstatt mein Recht zu prüfen und dem Tod
Die nackte Brust zu bieten? Hütet Euch,

Mich umzurufen, wenn das grause Spiel
Sich wiederholt! Mir wird's in Ewigkeit
Kein Hahnenkampf, bei dem man nur den Preis
Der Wette überschlägt, doch nicht die Qualen
Der armen blinden Thiere! Und ihr lauft
Gefahr, daß ich zum Rückzug blasen lasse,
Wenn ihr mir wehrt, mich selbst mit einzusetzen,
Das kann man nur ertragen, wenn man's theilt.

Als man das Kind, das für das echte in der Nacht von Uglitsch hingewürgte Zarenkind gilt, aus der Gruft heraustragen will, da sagt Demetrius:

Es hat sich eingekauft mit seinem Blut!
Ich führe Krieg mit den Lebendigen,
Nicht mit den Todten! Laßt die Todten ruhn!

Gewiß im Einklang mit dem edelmüthigen Charakter des Helden. Aber doch nur ein anekdotischer Charakterzug, zu schwächlich für die Stelle, an der er steht, für den Schluß des dritten Acts, in welchem die Handlung der Tragödie ihren kritischen Höhenpunkt erreicht haben soll. Hier sündigt der Dichter offenbar aus Vorliebe für das charakteristisch Malende gegen ein Grundgesetz der dramatischen Technik. Ebenso edelmüthig weigert sich Demetrius, den hochverrätherischen Fürsten Schuiskoi zum Tode zu verurtheilen, und als er nun erfährt, daß er selbst nicht der legitime Sohn des Fürsten Iwan, sondern der Bastardsohn desselben sei — wie Hebbel originell und abweichend von allen andern Autoren, die diesen Stoff behandelten, erfunden hat —, so geräth er nicht in Wuth, wie Schiller's Demetrius, im Gegentheil, er schützt die alte Frau, seine Mutter, vor einem Zornesausbruch seines Begleiters Mniczek, der mit dem Degen auf sie eindringt:

Denn seine Mutter schützt auch solch ein Sohn.

Er schlägt die Hände vors Gesicht, in tiefster Verzweiflung;

und doch beklagt er's, daß dies sein Dank ist für die wiedergefundene Mutter. Dann aber faßt er den raschen Entschluß, vor die Reichsbojaren zu treten, sich ihrem Gericht zu unterwerfen und sich dabei mit seiner Unwissenheit zu entschuldigen.

Und den Rathschlägen des Freundes, fortzuschreiten auf der einmal betretenen Bahn:

> Erobern ist unendlich mehr als erben,
> Und dem Erob'rer beugt die Welt sich gern —

entgegnet er mit Worten, in denen der Geist echter Humanität waltet, wenngleich dieser philosophische Palmenzweig kaum auf dem Baum einer rohen Cultur gewachsen sein kann, wie sie naturwüchsig hier aus blutgetränktem Boden emporsprießt:

> Glaubst du, ich bin zu stumpf, um das zu fühlen?
> So tief, wie du, und tiefer! Aber trifft's?
> Im Donnerwagen über Berg und Thal
> Einherzubrausen im Kometenglanz
> Und, wie der fleischgewordne Geist der Erde,
> Der sie und alle ihre Heimlichkeiten
> Genauer kennt, wie seinen eignen Leib,
> Auf Straßen, wie das Wild sie kaum erspäht,
> Mit rothem Siegerschwert von Stadt zu Stadt,
> Von Land zu Land zu ziehn und ganz zuletzt
> Sich nach der Himmelsleiter umzuschaun:
> Ja, das ist groß, das ist so göttlich groß,
> Daß die Bewund'rung alles, selbst den Jammer
> Des armen, menschlichen Geschlechts erstickt,
> Und daß das Opfer jauchzt, indem es fällt!

Doch beschließt er, um die Freunde zu retten, die Zarenmaske weiter zu tragen und Frieden und Gewissen zu opfern:

> Ich bin der Kapitän auf einem Schiff,
> Das scheitert, rasch ins sichre Boot mit euch,
> Dann zünde ich die Pulverkammer an.

Leider sind vom letzten Act nur Fragmente erhalten. Wie Hebbel die Katastrophe herbeigeführt haben würde, ist aus diesen Fragmenten nicht zu ersehen, wenngleich die Schlußrede des vierten Acts darüber keinen Zweifel läßt, daß er den edelmüthigen Charakter des Helden in consequenter Steigerung bis zu Ende des Stücks fortgeführt hätte. Ohne Frage ist dieser Demetrius eine ansprechende Zeichnung, welche unserm Gefühl wohlthut. Eine Parallele mit dem Schiller'schen Plan zeigt aber doch, wie viel tiefer und tragischer Schiller seinen Helden fassen wollte. Worin liegt die tragische Schuld des Hebbel'schen Usurpators, der sich vor den Bojaren mit seiner „Unwissenheit" entschuldigen will? Wol nur in diesem Uebermaß von Edelmuth, welches ihn treibt, die Rolle des Betrügers „eine Zeit lang" fortzuführen, nur um die Freunde zu retten. Doch eine tragische Schuld „auf Zeit" und mit „Vorbehalt", welcher sich der Held gewissermaßen bedingungsweise hingibt, hat keine vollgültige Berechtigung. Schiller's Demetrius dagegen sagt nicht von seiner Krone:

Jetzt seh' ich, daß ich ein Betrog'ner bin;
Was bleibt mir übrig, als sie wegzuwerfen,
Wenn ich nicht auch Betrüger werden will?

Im Gegentheil, das über den Schuldlosen hereinbrechende Fatum macht ihn zum Schuldigen; er nimmt den Kampf mit dem Schicksal auf, zu weit fortgeschritten auf der glänzenden Bahn, um zurückzutreten. Wozu das tückische Schicksal den Willenlosen verlockt — mit eigenem stolzen Willen führt er es durch. Er nimmt den Dämon des Schicksals in seinen Willen, in seinen Charakter auf; das Fieber der Tyrannis packt ihn; in wildem Rausch erhebt er sich über sein Geschick. Er bringt den Erretter um, der ihm die Kunde von seiner Unechtheit bringt! Wie ganz anders, als der edle Demetrius Hebbel's, der von dem allen das Gegentheil ist und thut! Man kann es einem Dichter wie

Hebbel immerhin hoch anrechnen, daß er auf das Excentrische und Wilde, welches viele seiner Tragödien, selbst den zweiten Theil seiner „Nibelungen" verunstaltet, im „Demetrius" verzichtete; man kann in diesem Streben nach sanfter Harmonie im Charakter des Helden einen Fortschritt begrüßen, und bedauern, daß ein immer noch nicht abgeschlossener Entwickelungsgang durch den Tod unterbrochen wurde. Dennoch muß man bekennen, daß er die Feuerzeichen des tragischen Genius, die in dem Schiller'schen Plan einen weithin leuchtenden Glanz verbreiten, in seiner posthumen Tragödie verwischt hat, zu Gunsten einer durch Edelmuth leicht hervorzurufenden Rührung, die aber den Blitz des tragischen Schreckens lähmt. Wir haben zwar neuerdings genug ästhetische Theorien gehört, denen zufolge die Dichter und ihre Helden durchaus edel, sittlich und tüchtig sein müssen — sonst wendet sich die zehnte Muse der literarischen Moral mit Entrüstung von ihnen ab. Gute Leute, wenn auch schlechte Musikanten! Hebbel selbst hat diesen Theorien flacher Mittelmäßigkeit, welche den Boden des Tragischen unterhöhlt haben und denen zufolge man die tragischen Meisterwerke aller Zeiten ins Feuer werfen müßte, nie gehuldigt. Dennoch liegt in dem Charakter seines Demetrius, gegenüber dem Schiller'schen, ein ungewolltes Zugeständniß an dieselben.

Auch die Composition der Hebbel'schen Tragödie vermögen wir nicht glücklich zu finden; sie wird durch die genrehaften Scenen zersplittert und zerrissen. Wie mächtig ist z. B. in dem Schiller'schen Plan die Steigerung in dem Eingreifen der Marfa in die Handlung, wie tritt da alles groß und bedeutsam hervor von den ersten dithyrambischen Ergüssen der Mutter bis zu der schon im Plan meisterhaft arrangirten Begegnungsscene mit Demetrius, bis zum tödlichen Abschluß, zur Katastrophe, in welcher die Zarin den Sohn verleugnet. Solcher einfachen, großen Züge bedarf die Tragödie! Wie hat Hebbel schon durch das Einschieben der echten Mutter, dieser genrehaften dorfgeschichtlichen Figur, die Einheit gestört; wie hat er das

rasche Verständniß erschwert durch diese kleinen verkünstelten Motive! Allerdings ist seine Marfa ebenfalls schärfer charakterisirt als die Schiller'sche; sie hat einen Hauch ihrer Epoche; ihre Seele krankt an den Reminiscenzen blutiger Tyrannei. Diese sich so an das Vorbild Shakspeare's anlehnende Charakterisirungsweise hat ihr gutes Recht; nur dürfen die großen Momente nicht unter der charakteristischen Kleinmalerei leiden! Die Scene zwischen Marfa und Hiob kann wol neben der Schiller'schen bestehen, wenngleich Hebbel nicht über den machtvollen Schwung des Tragöden und über jene Beredsamkeit gebietet, welche die beliebte gedankenlose Phrase gern als Rhetorik bezeichnet, während auf der Wucht dieses hinreißenden Pathos zu allen Zeiten die großen Wirkungen echter Tragödie beruht haben.

Doch wenn Hebbel z. B. durch eine Intrigue des Otrepiep eine Begegnung zwischen Mutter und Sohn herbeiführt, ehe der letztere sie wünscht, wenn die Entrüstung der Mutter hierüber in den Vordergrund tritt, während Demetrius in nicht minder edler Entrüstung sich gegen den Intriguanten wendet, so ist auf einmal der Schwerpunkt der Situation verrückt, der tragische Blitz abgelenkt; wir müssen mit dem Helden bedauern, daß die Begegnung zu früh und gegen seinen Willen herbeigeführt worden ist! Die Bedeutung des Moments ist durch die Schuld des Dichters abgeschwächt und wiederum gegen des Aristoteles wohlbegründete Regel die Handlung der Charakteristik geopfert!

Dies musivische Zusammenlegen dramatischer Steinchen läßt namentlich den dritten Act, welcher den Einzug des Demetrius in Moskau und die Scenen vor der Kaisergruft bringt, als eine nur genrebildliche Mosaik erscheinen, die dem Helden eine nur flüchtige anekdotische Bewährung gestattet.

Die dramatische Sprache des „Demetrius" ist eines hervorragenden dichterischen Talents würdig, und ganz geeignet, die scharf ausgeprägte Eigenheit der Charaktere auszudrücken. Zum

ersten male hat Hebbel einen streng historischen Stoff behandelt; denn die „Agnes Bernauer" war doch mehr ein Familiengemälde auf historischem Hintergrunde. Doch während uns die Composition nicht gelungen, allzu gesucht und verschnörkelt für den großen Gang des historischen Dramas erscheint, hat Hebbel's stets prägnante und geniale Ausdrucksweise durch die Würde und Getragenheit des Stoffs an Adel und Einfachheit gewonnen. Nimmt man hierzu den schlicht menschlichen Adel, den der Charakter des Haupthelden mit der ritterlichen Consequenz bewährt, im Gegensatz gegen mancherlei Verzwicktes und Paradoxes, von welchem die frühern Helden Hebbel's selten frei waren: so muß man zugeben, daß der „Demetrius" einen erfreulichen Wendepunkt in der Entwickelung des Dichters bezeichnet, welche noch immer nicht abgeschlossen war. „Demetrius" ist übrigens ein Torso, wie er vorliegt! Möglich, daß manche Schwächen der Composition von reiferer Ueberlegung beseitigt worden wären!

Immerhin zeugt dies Drama von hohem künstlerischen Streben und von jener kräftigen dramatischen Muskulatur, welche mehr oder weniger allen Hebbel'schen Dichtungen eigen. Wenn es auch von neuem lehrt, daß die historische Tragödie nur zu ihrer eigenen Gefahr in Deutschland von der durch Schiller's Genius gebrochenen Bahn abtrat, um naturwahrer, culturhistorischer, realistischer, oder wie man es nennen will, zu werden, so ist es doch auf der andern Seite so geistvoll und gedankenkräftig, daß es wol geeignet erscheint, die Trauer um den Verlust eines Dichters zu erneuern, dessen Fehler mehr Fehler der Ueberkraft als der modischen Schwäche waren — ein allzu grüblerischer Kunstverstand und eine Phantasie, die sich darin gefiel, das Abnormste zu bewältigen, weil sie sich die Kraft dazu zutrauen durfte.

Die letzte Krankheit des Dichters war ein schweres und schmerzhaftes Leiden, wie es selten von den Aerzten beobachtet wird. Hebbel hatte sich 1855 am Gmundenersee eine kleine

Villa gekauft, wo er die Sommermonate zu verbringen pflegte, doch auch diese Erholung in frischer Gebirgsluft konnte den Fortschritt seiner Krankheit nicht aufhalten. Von dieser Villa hatte er bald nach dem Ankauf einem Freunde geschrieben: „Ja, wir sitzen jetzt bereits in und auf unserm Eigenen; es gibt eine Thür, aus der ich nicht hinausgeworfen werden kann, und einen Garten, über dessen Planke ich nach Belieben klettern oder springen darf, ohne daß mir irgendein Mensch etwas dareinzureden hat. Das ist für mich ein höchst possirliches Gefühl; denn ich habe in frühern Jahren so wenig darauf gerechnet, Grundbesitzer zu werden, als ich jetzt darauf zähle, Flügel zu bekommen, und ich könnte mir selbst die Fenster einwerfen, um zu erproben, ob ich wirklich Eigenthümer sei."

Auf seinem Krankenlager erfuhr Hebbel, daß ihm die berliner Prüfungscommission für seine „Nibelungen" den Preis ertheilt. Einem gratulirenden Freunde entgegnete er: „Das ist Menschenlos, entweder fehlt uns der Wein oder der Becher." Hebbel starb an einem Tage, an welchem ein furchtbarer Orkan über Wien dahinbrauste. Seine Seele schied gleichsam im Sturm der Elemente, während ein anderer poetischer Wunsch von ihm nicht in Erfüllung ging:

Mancherlei Wünsche hatt' ich und mancherlei hab' ich fürs Leben,
Einen einzigen nur spar' ich mir auf für den Tod:
Daß sich in Flammen mein Geist entbinden möge, noch glühend
Von dem letzten Gedicht, daß sich in Flammen mein Leib
Wandeln dürfe in Asche, bevor noch völlig das Antlitz
Sich zur Larve verstellt, das der Geliebten gefiel!
Jenes geb' ich den Göttern anheim und dieses den Freunden,
Die es wissen, wie sehr stets vor Gewürm ich gebebt.
Mögen sie still mir den Holzstoß errichten und rasch ihn entzünden,
Ein gefälliger Wind bläset wol freundlich hinein.

Ueber Hebbel's Bedeutung gehen die Urtheile der Kritik weit auseinander; doch das ist zweifellos, daß ein Endurtheil über seine Schöpfungen der Zukunft überlassen bleiben muß.

Die Literaturgeschichte wird über ihn nie zur Tagesordnung übergehen können, denn ursprüngliche Dichtertalente sind nicht so häufig in unserer Zeit, als daß, was sie erschufen, nicht bleibender Beachtung würdig wäre. Er war ein nach dem Höchsten strebender Geist von echt künstlerischer Begeisterung, von gewaltiger Kraft der Phantasie, von großem Ernst des Denkens. Diesen Ehrenkranz wird niemand seiner Gruft entreißen können!

Charles Sealsfield.

Es war im Laufe der dreißiger Jahre, in jener Epoche jungdeutscher Bewegung, in welcher die Literatur die „Spaziergänge" und „Weltfahrten" liebte, als ein Autor, dessen Name ein Geheimniß war, durch seine nordamerikanischen Lebens- und Reisebilder großes Aufsehen erregte. Die „Weltfahrten" der jungdeutschen Autoren gingen nicht viel über Paris und London hinaus. Das Streben, der Literatur einen weitern Horizont zu geben und sie kosmopolitisch zu verjüngen, fand eine höchst beachtenswerthe Unterstützung in jenem unbekannten Schriftsteller, der den Kreis des transatlantischen Lebens vollkommen beherrschte und einen reichen Schatz seiner und tiefer Beobachtungen in anziehender Form niederzulegen verstand. Man wußte, daß der Autor sein erstes Werk in englischer Sprache in Nordamerika veröffentlicht hatte; man war lange Zeit zweifelhaft, ob er in Deutschland oder Nordamerika geboren sei. Endlich lüftete sich der Schleier etwas, der über diesem Geheimniß schwebte. Früher als Walter Scott und ohne die gleiche Nöthigung gab der neue „große Unbekannte" sein Incognito auf und der Welt seinen Namen preis. Man erfuhr, daß er Charles Sealsfield heiße und meistens in der Schweiz lebe. Doch man ahnte nicht, daß der Autor nur eine neue Maske gewählt, um das Publikum zu täuschen. Erst als Charles Sealsfield im Jahre 1864 starb, machten Enthüllungen über seinen wahren Namen und seine Heimat, zum Theil mit romantischer und criminalistischer Ausschmückung, die Runde

durch die deutschen Blätter und erweckten von neuem die Erinnerung an einen Schriftsteller, welcher bei den rasch lebenden Geschlechtern der Gegenwart fast in Vergessenheit gerathen war. Diese Erinnerung aufzufrischen, gibt es eine dringlichere Mahnung als diejenige, welche aus den romanhaften Enthüllungen über einen geheimnißvollen Lebenslauf erwächst; es ist dies die Bedeutung des Autors und seine Stellung in unserer Nationalliteratur als geistvoller Begründer jenes exotischen Romans, der gerade in der Gegenwart wuchernd ins Kraut schießt, ohne daß die Originalität und Großartigkeit Sealsfield's von den jetzt herrschenden Vertretern dieser Gattung erreicht wird.

Was nun die Herkunft des „großen Unbekannten" betrifft, so hat sein Testament hierüber Aufschlüsse ertheilt, welche zwar der juristischen Gewißheit entbehren, aber doch die Annahme vollkommen rechtfertigen, daß Charles Sealsfield ein aus Mähren stammender Deutsch-Oesterreicher sei, und zwar ein Sohn des Ortsrichters Anton Postel in Poppitz. In seinem von ihm eigenhändig geschriebenen und unterstegelten Testament, das am 7. März 1864 „unter den Tannen" von Solothurn ausgestellt wurde, ernennt er zu seinen Haupterben „die Nachkommen des Anton Postel, wohnhaft zu Poppitz in Mähren, znaymer Kreises, Herrschaft Pöltenberg, Vaters von sieben Kindern, darunter fünf Söhnen und zwei Töchtern", mit der Bestimmung, daß, wenn einer dieser fünf Söhne oder zwei Töchter mit Tode abgegangen oder „sonst abhanden gekommen" sei, sein Hauptantheil auf die andern übergehen solle. Zwei Jünglinge der Postel'schen Familie sollen aber nach Amerika auswandern und das ganze drüben befindliche Vermögen des Testators empfangen. Das Merkwürdige dieses Testaments ist, daß Charles Sealsfield auch im Tode noch nicht seiner Familie gegenüber sein Incognito lüftet, daß er gleichsam sein Geheimniß mit in die Gruft nimmt und die Trauer der Seinigen an seinem Grabe wie ihren Dank zurückweist. Es müssen schwerwiegende Gründe gewesen sein,

welche ihn zu einer so gänzlichen Verleugnung seiner irdischen „Präexistenz" bestimmen konnten, daß er sogar sich selbst in seinem Testament mit zum Erben einsetzte, eine Thatsache, welche dies Testament zu einer juristischen Curiosität macht. Gerade die Art und Weise, in welcher er dies that, läßt kaum einen Zweifel übrig, daß Charles Sealsfield und der eine eingesetzte Miterbe, Karl Postel, eine und dieselbe Person sind. Der Testator fügt nämlich fürsorglich die nöthigen Clauseln hinzu, um zu verhindern, daß das testamentarische Erbrecht seiner Geschwister durch den fingirten Miterben verkümmert werde, indem er den Anfall dieser Erbquote nicht blos von dem Todesfall des letztern abhängig macht, sondern auch ein Accrescenzrecht gestattet, „wenn dieser sonst abhanden gekommen sein sollte" — ein Zusatz, durch den er überdies alle Nachforschungen der Familie nach seiner Persönlichkeit vermeidet, indem die Sachwalter derselben sonst wol ein begründetes juristisches Interesse daran gehabt hätten, die Identität des Charles Sealsfield und Karl Postel nachzuweisen und den Tod des letztern zu constatiren. Daß Karl Postel aber „abhanden gekommen" und verschollen, ist eine des Beweises nicht bedürftige Thatsache. Da Charles Sealsfield zu der Familie Postel in gar keinen Beziehungen stand, so genügt wol der Inhalt eines Testaments, durch welches er ihr sein Vermögen hinterläßt, um die bestimmte Annahme zu rechtfertigen, daß diese Beziehungen von älterm Datum sind als die Selbsttaufe des Schriftstellers Sealsfield, und daß er sich im Tode des früher zerrissenen Familienbandes wieder erinnert hat, freilich ohne dasselbe ausdrücklich anzuerkennen. Seine Aehnlichkeit mit den Geschwistern und mit dem Vater, welche von ältern Freunden der Familie und auch von Alfred Hartmann als eine unbestreitbare anerkannt wird, ergänzt die Beweiskraft des Testaments.

So ist es wol keine Frage, daß Sealsfield seinen Lebenslauf als Karl Postel begonnen hat und daß man ihm keine fremde Kindheit und Jugend unterschiebt, wenn man die Bio-

graphie Postel's bis zum Verschwinden desselben als die seinige erzählt. Karl Postel wurde am 3. März 1793 in Poppitz bei Znaym geboren, wo sein Vater, Anton Postel, seit längerer Zeit den Posten eines Ortsrichters bekleidete und sich im Besitz einer ansehnlichen Wirthschaft, in wohlgeordneten ökonomischen Verhältnissen befand. Die Mutter, Juliana Postel, hatte ihrem Gatten außerdem noch vier Söhne und zwei Töchter geschenkt. Gegenwärtig leben, außer den beiden verheiratheten Schwestern, noch zwei Brüder, von denen der eine Bezirksvorsteher in Golling, der andere Gutsverwalter in Goldegg bei Sanct-Pölten ist. Das Dorf Poppitz liegt eine halbe Stunde von Znaym in einer anmuthigen und fruchtbaren Gegend, in welcher Weinberge mit Saatfeldern wechseln. Die unter Obstbäumen halbversteckten Häuser des Dorfs sind sauber gehalten, weiß getüncht, mit hellen, reinlichen Fenstern versehen. Das wahrscheinliche Geburtshaus Sealsfield's liegt der Pfarrkirche gegenüber; es ist einstöckig, mit Ziegeln bedeckt, durch einen kleinen, wohlgepflegten Blumengarten von der Straße getrennt. Das Innere ist schlicht und einfach wie das der andern Bauerhäuser; an der Seite eines schmalen Ganges, der sich durch dasselbe hinzieht, befinden sich die niedrigen Zimmer. Anton Postel, der Vater, wird als einer jener schroffen, bäuerischen Charaktere geschildert, wie sie in den neuern Dorfgeschichten eine Hauptrolle spielen. Der gefürchtete Ortsrichter, der die Attribute seiner Würde nicht im Winkel stehen ließ, war eine stattliche Gestalt, wohlbeleibt, mit scharf ausgeprägten Zügen, und trug meist einen dunkeln Bauerrock, schwarze Sammtbeinkleider und Schuhe mit hellglänzenden Schnallen. Die tyrannische Zucht, die im Vaterhause herrschte, mochte dasselbe dem ehrgeizigen Knaben schon früh verleidet haben. Hierzu kam, wie Alfred Hartmann, der Freund des Verstorbenen, nach den Mittheilungen der Geschwister desselben in der „Gartenlaube" erzählt, der Wunsch der Mutter, den ältesten Sohn als „Kreuzherrn" zu sehen im schwarzen Talar mit dem rothseidenen Kreuz auf der Brust.

Gehörte doch die Pfarrei Poppitz selbst und die nahe gelegene Propstei Pöltenberg dem Orden der Kreuzherren in Prag, der anfangs, gleich den Johannitern und Templern zur Zeit der Kreuzzüge, zur Beschützung der Pilger und zur Krankenpflege gestiftet, später sich in einen Mönchsorden mit ziemlich freien Ordensregeln verwandelte und sein Ansehen und seine beträchtlichen Güter beibehielt. Um sich zum Eintritt in den Orden vorzubereiten, besuchte Karl Postel das Gymnasium zu Znaym und kehrte, nachdem er alle Klassen absolvirt, ins Aelternhaus zurück. Er trat vor die Mutter und fragte: „Mutter, was soll ich nun thun?" Die Mutter erwiderte erschrocken: „Müßt' ich glauben, daß du noch jetzt daran zweifelst, was aus dir werden soll, so würde mich jeder Kreuzer, den wir an dich wandten, und jede Entbehrung reuen, welche wir uns auferlegten, dir das Studium möglich zu machen!" Karl Postel gab dem Willen seiner Mutter nach und trat etwa um das Jahr 1813 als Novize in das Ordenshaus der Kreuzherren zu Prag, wurde dann zum Priester geweiht und Secretariatsadjunct, bis ihn der Großmeister Köhler, mit dem er die Josephinischen Grundsätze theilte, zum Ordenssecretär ernannte. Er erschien den Ordensbrüdern als ein unruhiger, strebsamer Kopf, dessen Ehrgeiz über das Maß der „angeborenen" Fähigkeiten hinausging. Seine Kenntniß neuer Sprachen soll sich damals auf das Französische beschränkt haben, während das Englische, die Sprache, in welcher er später sein erstes Werk veröffentlichte, ihm noch unbekannt war. Was Karl Postel in dieser Idylle des Ordenslebens, in dieser klösterlichen Zurückgezogenheit, gefehlt haben mag und ob ihn ein Vorwurf trifft — darüber ruht ein Schleier des Geheimnisses, welchen der Orden selbst zu lüften wenig geneigt sein dürfte. Er entschwand plötzlich — an sein plötzliches Verschwinden knüpfen sich zwei Gerüchte, die jedenfalls für unbegründet und für böswillige Erklärungsversuche der öffentlichen Meinung, für Ausflüsse jener Mythenbildung gelten müssen, die sich von selbst um

ungewöhnliche Ereignisse krystallisirt. Nach der einen Lesart soll Postel mit der Kasse des Ordens die Flucht ergriffen haben. Doch Postel war als Secretär des Großmeisters keineswegs mit der unbeschränkten Besorgung des Rechnungs- und Kassenwesens betraut gewesen, hatte im Gegentheil mit dem Kassengeschäft gar nichts zu thun, indem für dies letztere im Orden eine besondere Staatsamtskanzlei bestand, zu welcher der Ordenssecretär durchaus keine Beziehungen hatte. Schon nach den innern Einrichtungen der Ordensverwaltung war es daher unmöglich, daß Postel sich eine ihm anvertraute Kasse aneignete. Wenn dies Gerücht daher jeder Begründung entbehrt, so gilt dies auch von dem zweiten, welches ihn dasselbe Verbrechen begehen läßt, doch ihm dabei ein anderes Object unterschiebt. Es hieß damals, Postel habe im Herbst 1822 den Auftrag erhalten, die Erbschaft des verstorbenen pöltenberger Propstes, Anton Grabner, nach Prag zu bringen, und sei mit dieser Erbschaft, die sich auf 80000 Fl. belaufen habe, durchgegangen. Doch auch dies Gerücht ist bereits thatsächlich widerlegt. Grabner hinterließ nur eine Erbschaft von kaum 5000 Fl., welche Postel in Empfang nahm und an das Rentamt in Prag ablieferte. Die Unmöglichkeit, daß Postel eins oder das andere dieser beiden offenkundigen, den Thäter augenblicklich verrathenden Verbrechen begangen haben konnte, geht schon daraus hervor, daß wir ihn im Jahre darauf in Wien wiederfinden, wo er sich einer einflußreichen Persönlichkeit vorstellte mit dem Gesuch um eine seinen Ehrgeiz befriedigende und seinen Fähigkeiten angemessene Stellung.

Gegenüber diesen unmotivirten Gerüchten erscheinen die Mittheilungen der eigenen Geschwister über des Bruders Flucht aus dem Ordenshause, wie sie Alfred Hartmann in der „Gartenlaube" erzählt, als durchaus glaubwürdig. Karl Postel brach mit dem klösterlichen Zwange, der seinem freistrebenden Geiste unerträglich geworden war. Einer seiner Brüder, der in Prag studirte, besuchte ihn im Sommer 1822. Ihm eröffnete er im

Vertrauen, daß er aus dem Kloster fliehen werde, schilderte dem Erschrockenen seine innern Kämpfe, die Qualen, denen er in den Klostermauern erliegen müsse, da sein Geist längst mit der Satzung gebrochen habe, und schloß mit den Worten: „Willst du von mir Abschied nehmen — fürs Leben, so komm morgen früh 8 Uhr in den Klosterhof. Dort wirst du mich in den Wagen steigen sehen. Ich geleite einen Ordensbruder nach Karlsbad zur Brunnencur und werde nicht wieder zurückkehren.“ Der jüngere Bruder fand sich am andern Morgen im Klosterhofe ein; unter Thränen drückte ihm Karl Postel die Hand, denn er fühlte, daß es ein Abschied fürs ganze Leben sei. Er stieg in den Wagen, die Klostergäule entführten ihn dem Kloster. Von Karlsbad wandte sich Karl Postel nach Wien, wo ein hoher Gönner von ihm lebte, der ihm die gerade erledigte Stelle eines Hofkaplans zugesagt hatte. An sein Versprechen erinnert, vertröstete der Mäcen seinen Schützling auf spätere Zeit: „Die Stelle sei schon vergeben, er möge nach Prag ins Kloster zurückkehren, er werde das nächste mal gewiß berücksichtigt werden.“ Doch Postel sah ein, daß es zu spät war; er war gegen das Gebot seines Ordensobern nach Wien gereist, er konnte nicht mehr zurück. Nach einem Besuch bei einer hochgestellten Dame, die ihm von Prag her bekannt war, flüchtete er aus Oesterreich und soll sich zuerst nach Tirol, dann nach der Schweiz gewendet haben.

Diese Erzählung, die den Charakter eines so hervorragenden Autors unangetastet läßt und demselben keine andere Schuld aufbürdet als diejenige, welche unser großer Dichter durch seine Flucht aus der Karlsschule auf sich geladen, überhebt uns der Mühe, die Anekdote des ungarischen Schriftstellers Kertbény *) zu prüfen, dem zufolge Sealsfield erzählt hat, er sei von einem österreichischen Stabsoffizier auf der Promenade insultirt worden und habe von da an alle Lust verloren, in so elenden Ver-

*) Erinnerungen an Sealsfield (Brüssel und Leipzig 1864).

hältnissen weiter leben zu wollen. Sealsfield mag entweder absichtlich die publicistische Neugierde auf falsche Spuren gelockt oder eine thatsächliche Begegnung, die ihn gegen österreichische Zustände verstimmte, als das den Ausschlag gebende Motiv dargestellt haben. Ueberhaupt erscheint es unerklärlich, daß Kertbény in einer Schrift, in welcher er den Wortlaut des Testaments mittheilt, noch Zweifel an der Identität Sealsfield's und Postel's hegt und den „großen Unbekannten" aus ganz unhaltbaren Motiven zu einem österreichischen Juden machen will. Mit Recht sagt Alfred Hartmann in Bezug auf die Erzählung der Geschwister: „Sie bietet uns eine vollständige Lösung des psychologischen Räthsels und erklärt uns genügend das Benehmen des Mannes, der sich vor seiner eigenen Berühmtheit fürchtete und versteckte. Das bis übers Grab bewahrte Geheimniß des eigenen Namens, das lebenslängliche Cölibat, die Scheu, sein Bildniß unter die Leute kommen zu lassen, das Ausweichen vor katholischen Geistlichen auf seinen Spaziergängen, die Ungeduld über das Glockengeläute der Klöster, die sich in der Nähe seiner Wohnung unter den Tannen befinden, das Nüchterne, Zellenartige seiner Wohnungsräume, dies alles findet seine ungezwungenste Erklärung. Kein heimlicher Verbrecher war er, für welchen er zuweilen gehalten wurde, sondern ein entlaufener Mönch. Kaum bedarf es der directen Beweismittel, welche diese Thatsache bestätigen: der Signatur C. P., welche der Verewigte auf seinen Grabstein zu setzen verordnete, der Bestimmungen seines Testaments, für welche sich sonst kein vernünftiges Motiv finden ließe, der typischen Aehnlichkeit seiner Gesichtszüge mit denen der Geschwister Postel (von welcher Hartmann sich selbst zu überzeugen Gelegenheit hatte), der Identität der Handschrift Karl Postel's und Charles Sealsfield's."

Der Aufenthalt in Wien ist die letzte Spur Karl Postel's, welcher damit von der Bühne abtritt, um später als Charles Sealsfield wieder aufzutauchen, und zwar unter so veränderten

Lebensverhältnissen, daß man vergeblich nach einem Faden sucht, welcher aus dieser ersten Lebenshälfte in die zweite hinüberführt. Der Bruch mit der Vergangenheit war so vollkommen, daß selbst bei einer buddhistischen Seelenwanderung die Erinnerung an die Präexistenz nicht so verschwunden sein kann wie in Sealsfield's Romanen. Kaum eine Spur, welche auf österreichische Zustände, auf das Leben eines katholischen Ordens, auf die Conflicte freistrebender Geister mit den Schranken der Kirche zurückwiese; nirgends eine Ausbeutung des sich von selbst darbietenden Contrastes zwischen den freien Zuständen Nordamerikas und der damaligen Polizeiwirthschaft des Metternich'schen Systems; nirgends eine Idylle mährischen Volkslebens, aus dessen Mitte der Autor hervorgegangen; nirgends Anklänge an das Slawenthum, welches an der Stätte, wo seine Wiege stand, sich mit dem Deutschthum in so origineller Weise mischt. Es ist kein Zweifel, der Autor vermeidet absichtlich und ängstlich jeden Hinweis auf seine Heimat; er hat seine Kindheit und Jugend im Buche seines Lebens durchgestrichen. Nun gibt es freilich Spuren dieser Heimat, die sich nicht so leicht auslöschen lassen, die der sorgfältigen Betrachtung immer sichtbar bleiben. Der großartige Horizont, die innerlich umgestaltende Berührung mit dem transatlantischen Leben, der außerordentliche Reichthum der dort aufgenommenen Bilder und Anschauungen, der Geist der englisch-amerikanischen Gesellschaft und Literatur mußten freilich das eigenthümliche Gepräge der deutsch-österreichischen Heimat und ihrer literarischen Production fast bis zur Unkenntlichkeit verwischen. Dennoch wird man bei Sealsfield unter dem Mikroskop Eigenheiten des Stils erkennen, die nicht Folge seiner Sprachmengerei und seiner oft „englisirten" Ausdrucksweise sind, sondern auf seine österreichische Heimat zurückweisen. Ja, jener Sinn für das Leben der Natur, den wir in Adalbert Stifter's „Studien" finden und in welchem sich ein aus patriarchalischen Staatszuständen hervorgehendes Genügen mit dem kleinen Haushalt der Natur ausspricht, ist auch unserm Autor,

gegenüber dem Ocean, den Prairien und dem Urwalde, nicht verloren gegangen. Auf diese, den österreichischen Dichtern eigene, hier unter großartigen Verhältnissen glänzend entwickelte Naturlyrik Sealsfield's wie auf manchen psychologischen Zug, der vielleicht doch blitzartig eine dunkle Epoche seines eigenen Lebens erhellt, werden wir später zurückkommen, wenn wir das Gesammtbild des Autors entwerfen, wie es aus seinen Werken uns entgegentritt.

Wir begegnen Charles Sealsfield als einem nordamerikanischen Bürger, der sich durch mehrjährigen Aufenthalt in den Vereinigten Staaten das Bürgerrecht erworben hat. Im Jahre 1826 finden wir ihn in Deutschland, wo er in seiner Muttersprache ein Werk über die nordamerikanischen Freistaaten veröffentlichte. So producirte er zuerst nicht aus dichterischem Schöpfungsdrange, sondern um seine Erfahrungen und Beobachtungen mitzutheilen. Seine Beobachtungsgabe war von Hause aus den öffentlichen Zuständen zugewendet. Es ist dies auch der Hauptzug seiner schriftstellerischen Thätigkeit geblieben, aus welchem sich ihre Vorzüge und Mängel erklären lassen. In Deutschland gönnte sich der unermüdliche Weltfahrer, vielleicht wegen unliebsamer Reminiscenzen, keine lange Ruhe. Wir finden ihn noch in demselben Jahre in England, wo er zwei Werke in englischer Sprache schrieb. Das eine dieser Werke war, wie Sealsfield dem ungarischen Schriftsteller Kertbény bekannte, ein zu seiner Zeit großes Aufsehen erregendes und als höchst gefährlich betrachtetes Buch: „Austria as it is", welches in Baden 1828 erschien und im Laufe der dreißiger Jahre in viele europäische Sprachen, selbst in die schwedische und spanische, übersetzt, von der wiener Staatskanzlei aber verfemt und vom Deutschen Bunde in schärfster Form verboten wurde. Sollte jemand noch einen Zweifel darüber gehegt haben, daß Sealsfield ein Oesterreicher sei — diese geächtete „Brandschrift" allein, welche die genaueste Kenntniß österreichischer Verhältnisse zeigt und zugleich eine Glut des Hasses gegen

das dort herrschende System athmet, wie sie sich nur in der Brust eines geborenen Oesterreichers entzünden konnte, würde genügen, alle diese Zweifel siegreich zu widerlegen. Von London kehrte Sealsfield im Sommer 1827 nach Amerika zurück und machte eine Reise durch die südwestlichen Staaten der Union und durch Texas, welche sich höchst fruchtbringend für seine dichterische Thätigkeit erwies. Denn nicht nur verdankt ihren Anregungen sein im Jahre darauf erscheinender Hauptroman „Tokeah" gewiß seine Entstehung — Louisiana und das Pflanzerleben am Red-River ist auch der Mittelpunkt der „Transatlantischen Reiseskizzen", welche die Frische eigener Erlebnisse athmen, und auch seine andern Schriften zehren an der Fülle der hier erhaltenen Eindrücke.

Sealsfield hatte zunächst bei seiner Rückkehr die Absicht, sich im Südwesten der Union niederzulassen. Er kaufte sich eine Länderei in Louisiana und wollte dort Baumwollpflanzer werden. Doch als er nach Neuorleans kam, um Neger zu kaufen, und sich zu seinem Bankier begab, um die Anweisungen zu erheben, wurde er von diesem zwar höchst glänzend aufgenommen und festlich bewirthet, doch am dritten Tage machte derselbe Bankrott und zerstörte damit alle Zukunftsplane Sealsfield's. Diese entscheidende Katastrophe nöthigte den nach Amerika verschlagenen Oesterreicher, sich ganz auf das literarische Gebiet zu begeben. Infolge seiner Reise nach Texas hatte er bereits einige kleine Novellen und Reiseskizzen veröffentlicht, welche die Aufmerksamkeit auf ihn lenkten. Seine auf das Ganze und Große, auf das nationale Leben gehende Darstellungsweise ließen auch in der novellistischen Form sein publicistisches Talent unverkennbar hervortreten. So erhielt Sealsfield die Aufforderung, die Redaction des Hauptorgans der französisch-amerikanischen Bevölkerung: „Le Courrier des États Unis", zu übernehmen. Wir sehen ihn daher in den Jahren 1829 und 1830 als Redacteur in Neuyork. Nach der Julirevolution

kaufte der damals in Neujersey lebende Graf Survillier, der Exkönig Joseph von Spanien, das Blatt, um ein Organ für seine eigenen Tendenzen zu gewinnen. Er verständigte sich mit Sealsfield, dem er in Gemeinschaft mit seinem Privatsecretär und Hausfreunde Lacoste, späterm französischen Generalconsul, die weitere Redaction überließ.

Der Kosmopolitismus, dem Sealsfield in seinen Schriften huldigt, spiegelt sich auch in seinen Schicksalen. Der flüchtige Oesterreicher wird ein bonapartistischer Agent und erklärt übers Meer hinüber dem Julikönigthum den Krieg. Zwar erwies sich diese transatlantische Polemik als sehr unfruchtbar, denn wie Sealsfield selbst erzählt: schrieb er heute einen möglichst scharfen Artikel, so hatten sie alle ihn längst vergessen, wenn drei bis vier Monate darauf französische Journale mit ebenso heftiger Antwort in Neuyork ankamen. Doch wenn auch Sealsfield aus diesem Grunde die Redaction der Zeitung wieder aufgab, blieb er nichtsdestoweniger den bonapartistischen Interessen dienstbar und mit dem Exkönig in vertrauter brieflicher Beziehung. Seiner angegriffenen Gesundheit wegen hatten die Aerzte ihm dringend die Reise nach Europa angerathen. Mit den Aufträgen und Empfehlungen Joseph Bonaparte's ging er nach London, wo er mit Lord Aberdeen, den er für Englands größten Staatsmann hielt, mit Brougham und Palmerston verkehrte. Er lebte nun abwechselnd in London und Paris, und zwar als Correspondent des damals angesehensten und verbreitetsten Blattes der Vereinigten Staaten: „The Morning Courier and Enquirer." Auch betheiligte er sich an der Monatsrevue „The Englishman". In England machte er die Bekanntschaft Walter Scott's, der ihm den vornehmen Rath ertheilte, sich um die sogenannte literarische Kritik nicht zu kümmern, da die Fehler fast nur aus einer Unzulänglichkeit des Talents hervorgingen und auch die richtige Erkenntniß daran nichts ändern könne. In Paris lernte Sealsfield Börne kennen,

während er Heine's Bekanntschaft zu machen verschmähte, da er gegen dessen Talent und Charakter eine tiefwurzelnde Antipathie hegte.

Im Jahre 1832 gab Sealsfield die Correspondenzen auf und siedelte nach der Schweiz über, wo er mit Arenenberg und dem Prinzen Ludwig Napoleon in nähere Beziehung trat. Ob er von dem Exkönig geheime Missionen erhalten, bleibt ungewiß; jedenfalls verdankt er den Empfehlungen desselben die Bekanntschaft mit dem jetzigen Kaiser der Franzosen. Er erfreute sich einer freundlichen und ausgezeichneten Aufnahme und wurde von der Königin Hortense wie ein vertrauter Freund behandelt. Aus diesem Jahre datiren Aufzeichnungen, Erinnerungen an Arenenberg, welche Sealsfield indeß niemals der Oeffentlichkeit übergeben wollte — eine literarische Enthaltsamkeit, welche in unserer indiscret plauderhaften Zeit aller Ehren werth ist. Zur Rechtfertigung derselben, da es den Anforderungen der jüngern Generation gegenüber einer solchen bedurfte, schreibt Sealsfield später einmal an Kertbény: „Ein Kaiser liebt es höchst wahrscheinlich nicht, an seine Dunkelheit, Exil u. s. w. erinnert zu werden und seiner Mutter geheimste Gedanken der Welt vorgelegt zu sehen. Mit Recht würde es von seiten Napoleon's als unzart, als Misbrauch genossener Freundschaft — von seiten meiner übrigen Bekannten sehr leicht als Kriecherei oder Schmeichelei ausgelegt werden, und beides wäre nicht wohl passend für den Republikaner, der die Grundsätze des Republikanismus als sein Hauptbanner sein Leben hindurch verfochten." In der That hat Sealsfield niemals an die Gunst des französischen Machthabers appellirt, wenngleich es immer räthselhaft bleibt, wie sich mit seinem „Republikanismus" die publicistische Vertretung der bonapartistischen Interessen vereinigen ließ! Von der großen Gutmüthigkeit des Prinzen Ludwig erzählt übrigens Sealsfield sehr frappante Züge. Bettelnden Handwerksburschen gab der Prinz seine eigenen Stiefeln; seine gesammte Garderobe warf er bettelnden

Zigeunern zum Fenster hinab; das Schloß war wie eine Menagerie, und der junge Thierwärter behandelte sämmtliche Thiere mit gleicher Zärtlichkeit.

Sealsfield hatte anfangs in der Schweiz jahrelang seine Wohnung in der schön gelegenen Villa Werner, oberhalb des Rheinfalls bei Schaffhausen, aufgeschlagen. Mit dem Jahre 1833 beginnt seine literarische Hauptthätigkeit, die im Laufe eines Jahrzehnts der deutschen Literatur eine Reihenfolge bedeutsamer Werke schenkte, um später für die nächsten zwei Decennien wiederum zu verstummen. In seiner schweizer Zurückgezogenheit, die er während des ersten Jahrzehnts nur einmal (1837) durch eine Reise nach Amerika unterbrach, ordnete er die Eindrücke seines transatlantischen Aufenthalts mit künstlerischer Beschaulichkeit zu jenen großartigen Gebilden, welche in der neuern Weltliteratur eine tonangebende Rolle spielen. Zunächst eignete er seinen in englischer Sprache verfaßten und in Amerika herausgegebenen Roman der deutschen Literatur an.

„Tokeah or the white Rose" war in zwei Bänden im Jahre 1828 bei Carey u. Lea in den Vereinigten Staaten zu Philadelphia erschienen. Im Jahre 1833 gab Sealsfield das Werk unter dem Titel „Der Legitime und die Republikaner" in deutscher Sprache bei Orell u. Füßli in Zürich heraus. Doch nur der erste Band entsprach dem englischen Original, der zweite war gänzlich umgearbeitet und konnte als eine neue Schöpfung betrachtet werden. Dies Werk begründete Sealsfield's Dichterruhm in beiden Hemisphären.

Ohne Frage mochten die Cooper'schen Romane, namentlich „Der Letzte der Mohikaner", dem Autor die Anregung zu einer Aufgabe gegeben haben, die er indeß mit durchaus originellem Geiste erfaßte. Persönliche Beziehungen und Erlebnisse und mancherlei Quellenforschungen gaben ihm den Stoff selbst und das Colorit an die Hand; seine Anschauung von der hohen Bedeutung des historischen Romans ermuthigte ihn zur Aus-

führung. Er bekennt selbst seine große Vorliebe für den wahrhaft geschichtlichen Roman: „Für alle Stände ist er ein weit einflußreicheres Bildungs- und Aufklärungsmittel, als bisher geglaubt wurde, und unberechenbar sind die Wirkungen, die ein gutes, geschichtliches, auf Quellen gegründetes, mit Wahrheit und ohne Uebertreibung geschriebenes Buch dieser Art auf eine empfängliche und nicht gänzlich übersättigte oder überraffinirte Nation haben muß.“ Er gibt zu, daß wir leider nur sehr wenig gute „historische Romane“ besitzen, und wir wissen nicht, ob er die seines Vorgängers Cooper zu denselben rechnet. Jedenfalls ergibt eine sich von selbst aufdringende Parallele des „Legitimen“ mit den Cooper'schen Romanen, daß wol Cooper in allem, was saubere und spannende Anordnung, was die eigentliche Technik des Romans betrifft, Sealsfield überlegen ist, daß dieser dagegen in der Poesie der Schilderung und in der Größe der culturgeschichtlichen Perspectiven einen bedeutenden Vorsprung vor dem Amerikaner hat.

„Der Legitime“ ist die Tragödie des Indianerthums, welches von der grausamen Cultur immer weiter in die Wigwams der Wildniß zurückgejagt wird. Der Roman ist trotz seiner geschichtlichen Grundlage weder culturhistorisch noch historisch zu nennen. Denn das einzelne historische oder anekdotische Factum, das ihm zu Grunde liegen mag, verschwindet gegen die typische Bedeutung, die das vorgeführte Lebensbild in Anspruch nehmen darf. Der Kampf der Weißen gegen die Farbigen in allen Zonen macht zunächst den Eindruck eines Naturschauspiels. Der Materialist kann uns auf ähnliche Vorgänge im Thierreiche hinweisen, und wenn der Philanthrop die Unterdrückung der schwarzen Rasse durch die weiße bejammert, diesem das Beispiel der schwarzen Ameisen entgegenhalten, welche von den „rothen“, den kriegerischen Herren des Ameisenstaats, zum Sklavendienst gebraucht werden. Doch wenn in der Insektenwelt die rohe Gewalt triumphirt, so siegt im Rassenkampf der Menschheit der Geist. Die geistig überlegenen Stämme, zur Herrschaft der Erde berufen,

verdrängen die andern und pflanzen das Banner der Cultur in der Wildniß auf, deren eingeborene Kinder plötzlich ihre heimatlichen Stätten zerstört und in den Händen fremder Menschen sehen. Auf der einen Seite dieser Triumph des fortschreitenden Geistes, der seine Mission erfüllt, sich die Erde zu erobern — auf der andern die dumpfe Klage des Naturmenschen, der mit allen Fibern seiner Seele an der Heimaterde hängt — es ist ein tragischer Conflict, der sich durch die ganze Geschichte hinzieht, doch gerade in der neuesten Zeit durch die siegreiche Ausbreitung der Europäer in allen Welttheilen bei weitem mehr als früher in den Vordergrund getreten ist. Während die schwarze Rasse indeß in dem zum Theil unentdeckten Innern Afrikas, gesichert durch die Formation dieses Welttheils, welches seine fruchtbaren Centralgegenden meistens durch große Wüstenstriche von den Küsten trennt, in selbständigen, zahlreich bevölkerten Staaten fortexistirt, haben die Rothhäute Amerikas schon lange keine gesicherte Heimat mehr und gehen ihrem Untergange entgegen. Die Elegie einer dem Tode geweihten Rasse findet in diesem von Haus aus düstern und dumpfen Menschenschlage den ergreifendsten Ausdruck; die Klage des einfachen Natur- und Heimatgefühls tönt zusammen mit der Klage, welche die unerbittlich im Völkergeschick waltende Nothwendigkeit der sinnigen Betrachtung aufdrängt. Dieser elegische Zug geht durch den ganzen Sealsfield'schen Roman, ja es ist das große Verdienst des Autors, in das Weh des einzelnen, das er mit einer das Gemüth ergreifenden Wahrheit ausgemalt hat, jene geschichtliche Elegie hereinklingen zu lassen, welche auch den Geist mit Trauer über die unrettbaren Opfer des fortschreitenden Weltgeistes erfüllt.

Der Legitime, der Held des Romans, ist ein Indianerhäuptling, ein Miko der Okones, an dessen Gemüth der Schmerz und die Verbitterung über das Schicksal seines Volks unaufhörlich zehrt. In den beiden Kapiteln, welche die Vorgeschichte des Romans enthalten, sehen wir ihn noch in Georgien. Er hat

auf einem seiner Raubzüge einem kleinen weißen Mädchen, welches seine Indianer umbringen wollten, das Leben gerettet und übergibt das Kind einem Schenkwirth in jener Gegend, einem Kapitän Copeland, zur Pflege. Wie sehr er auch die Intriguen der „weißen Feinde" bewacht, ja dem Kapitän Copeland selbst, so oft er auf eine politische Wanderschaft ausgeht, als ein aus der Erde hervorwachsender Mahner und Warner erscheint — die alte Heimat ist ihm vergällt, er will mit seinem Stamme sich jenseit des großen Flusses eine neue suchen. Er holt sich von dem Pflegevater, dem er sieben Jahre hindurch pünktlich seine Schuld in „Biberfellen" bezahlt hat, die „weiße Rose" ab, um sie mit sich in die Wildniß fortzunehmen.

Die neue Heimat schildert uns Sealsfield mit zauberischen Farben: „Am nördlichen Ende des Sabinersees und mitten aus den Rohr- und Cypressensümpfen, die sich von dieser Seite her dem See zusenken, erhebt sich zwischen den beiden Flüssen Sabina und Natchez eine schmale Landzunge, die in demselben Maße, als die beiden Flüsse sich voneinander entfernen, anschwellend eine sanftansteigende Anhöhe bildet, zu deren beiden Seiten die zwei Flüsse ihre klaren und lieblichen Gewässer dem dunkelgrünen Versteck der Cypressen und des Palmetto und dann dem obenerwähnten See zuführen, der selbst wieder dem Busen von Mexico sich öffnet. Beinahe scheint es, als ob die Natur in ihrer Laune den Einfall gehabt hätte, die Grenzscheidung der beiden mächtigen Staaten, die der erstgenannte dieser Flüsse bildet, recht augenscheinlich zu setzen. Ein schwarzer, undurchdringlicher Wald bedeckt das rechte Ufer der Sabina, so dicht verwachsen von ungeheuern Dornen, daß selbst der verfolgte Damhirsch oder Savannenwolf nur selten tiefer einzudringen vermag. Der Grund ist überzogen mit einem undurchdringlichen Teppich von Schlingpflanzen, unter deren verrätherischer Hülle gefleckte und schwarze Klapperschlangen, Kingsheads und Copperheads, sich umherwinden, auf wilde Tauben, Spottvögel,

Perroquets oder schwarze Eichhörnchen lauernd. Nur selten ist dieses undurchdringliche Dunkel durch eine Lichtung unterbrochen, und wo eine solche sich findet, ist es ein Chaos modernder Baumstämme, entwurzelt durch einen der häufigen Tornados, und übereinandergeschichtet, als ob sie zu einem künstlichen Festungswerke bestimmt wären. Diese wilde Ueppigkeit erreicht ihren höchsten Grad in der Nähe der Cypressenniederung, nimmt aber auf der andern Seite des Sumpfes einen sanftern Charakter an und der verirrte Schiffer sieht sich wie durch einen Zauberschlag in eine der entzückendsten Landschaften Mexicos versetzt, wo die hängende Myrte und der prachtvolle Tulpenbaum und die Palme Christi mit der dunkeln Mangrove wechseln und auf der schwellenden Anhöhe der Cottonbaum und die Sykomore ihre grünlich silbernen Zweige über einen Wiesengrund des zartesten Grüns ausbreiten. Der ganze Wald ist gleich einem ungeheuern Gezelt mit dem Jasmin und der wilden Rebe durchwirkt, die aufschießt vom Grunde, sich am Stamme aufhängt und zum Gipfel hinanrankt, wieder herabsteigt, um dem nächsten Stamme sich zuzuwenden und so, von der Mangrove zur Myrte, von der Magnesia zum Papaw, vom Papaw zum Tulpenbaum kriechend, eine große, endlose Laube bildet. Der breite Gürtel selbst, auf welchem der Natchez seine Gewässer dem See zusendet, bietet dem Auge ein üppig wallendes Feld säuselnder Palmettos dar, das vom Walde beiläufig eine halbe Meile dem Ufer zuläuft, wo die Mangrove und Cypresse ihre trauernden Zweige tief in die Fluten tauchen."

In dieser entzückenden landschaftlichen Scenerie entwickelt sich nun die Handlung des Romans weiter, nach einem Zwischenraum von sieben Jahren, zur Zeit des letzten englisch-amerikanischen Kriegs von 1812—14. Poesiereich wie die Beschreibung der Landschaft sind die ersten idyllischen Scenen, die in ihr spielen; sie gehören zu dem Anmuthigsten, was Sealsfield geschaffen. Canondah, des Indianerhäuptlings Tochter, eng befreundet mit

der „weißen Rose", seinem Pflegekinde, rettet einem jungen weißen Manne das Leben, der in einem Canot den Natchez heraufgekommen ist und im Kampfe mit einem Alligator eine gefährliche Wunde davongetragen hat. Canondah tödtet den Alligator, bringt mit Rosa's Hülfe den bewußtlosen Fremdling in die Stammhöhlung eines riesigen Cottonbaums, von wo aus sie ihn in den Wigwam des Häuptlings flüchten läßt, als dieser mit den Seinigen auf einen längern Jagdzug ausgezogen ist. Die lieblichen Bilder, in denen vorsorgende Menschlichkeit und Weiblichkeit über den Kampf und Haß der verschiedenfarbigen Rassen triumphirt, gehen Hand in Hand mit warmbeleuchteten Genrebildern des indianischen Lebens. Wir erfahren, daß Canondah mit ihrem Lebensretter, einem Häuptling des benachbarten Stammes der Indianer, verlobt, daß Rosa's Hand dem „Häuptling der Salzsee", einem Bundesgenossen der Okones, zugesagt ist. Der weiße Flüchtling aber ist ein englischer Midshipman der gegen die Yankees kämpfenden Kriegsflotte, welcher in die Hände jenes „Häuptlings der Salzsee" gerathen und auf der Flucht aus dieser Gefangenschaft den Natchez hinauffuhr. In der zarten und kundigen Pflege dieser beiden Mädchen erholt sich unser Midshipman so weit, daß er noch vor der Rückkehr des Miko die Hütte verlassen und unter Canondah's Führung die Grenzen Louisianas erreichen kann. Dennoch wurde dem Miko das Geheimniß verrathen; im höchsten Zorn will er die „weiße Rose" als die Schuldige dem Tode weihen, und nur die Enthüllung, daß der Weiße ein Feind der Yankees ist, vermag ihn zu besänftigen. Er setzt dem Flüchtling nach, um sich von der Wahrheit dieser Enthüllung selbst zu überzeugen, holt ihn ein und läßt ihn gegen das Versprechen, nichts von seinem Aufenthalt bei den Wilden zu verrathen, von seinen Indianern über die Grenze geleiten. Von dem Engländer erfährt denn der Miko auch, daß sein Freund, der Häuptling der Salzsee, nur ein Seeräuber Lafitte

ist — eine Mittheilung, deren Folgen für die Okones verhängnißvoll werden. Denn der Miko beschließt, sein Bündniß mit dem Räuber aufzulösen und ihm die Hand der „weißen Rose" zu versagen. Bei dem nächsten Besuch kalt empfangen, rächt sich der Pirat, indem er die Wigwams der Indianer in Brand steckt. Bei dem blutigen Kampfe fällt Canondah als Opfer. Der Engländer ist inzwischen zu den nächsten Ansiedelungen der Amerikaner geleitet worden, wo er als Spion verhaftet wird und in die Hände des Squire Copeland fällt, unsers alten Bekannten aus Georgien, der sich hier angesiedelt und die Würde eines Milizmajors errungen hat. Copeland geleitet den „Spion" zum Hauptcorps hinüber, wo ihm der Proceß gemacht wird. Er wird von den Seeräubern befreit, die ihn misverständlich statt eines der Ihrigen der Haft entführen; indeß kommt seine Unschuld durch den Miko und Rosa zu Tage, welche hier an den Ufern des Mississippi eintreffen. Der Miko will im Lande Mississippi die Gebeine seines Vaters aufsuchen — Rosa bleibt so lange bei den Weißen zurück. Naiv anmuthig wird die Begegnung des weißen Mädchens mit ihren Stammesschwestern, würdevoll die des Häuptlings mit dem amerikanischen General geschildert. Jetzt erhebt sich der greise Tokeah zur tragischen Höhe! Wie er die Gebeine seines Vaters ausscharrt und im Sarge mit fortträgt, wie er den halb yankeesirten, mit den Lumpen der Civilisation behangenen Indianerstämmen eine feurige Strafrede hält, wie er, außer sich, daß Rosa, die ihren wahren Vater gefunden, ihn verlassen will, das Schwert auf sie zückt und dann in stummer Verzweiflung weiter der neuen Heimat zueilt, wie den innerlich Erstorbenen auch äußerlich in den Fluten des Natchez der Tod durch den Pfeil eines feindlichen Stammes erreicht — das ist eine Reihe sich steigernder tragischer Vorgänge, in denen die urwüchsige Wildheit des Indianerthums ebenso hervortritt wie der tiefinnerste Schmerz eines dem Untergange verfallenen Volksstammes über die geraubten höchsten Güter seines Lebens.

Doch Sealsfield hat über dem Tokeah seine „weiße Rose“ ganz vergessen. In der That nimmt die in der zweiten Hälfte des Romans sichtliche Lockerheit der in Genrebilder zerfallenden Composition gegen den Schluß hin in bedenklicher Weise zu. Der Autor ist so von seiner culturgeschichtlichen Aufgabe durchdrungen, für deren Lösung die tragische Gestalt des Miko eine überwältigende Bedeutung gewinnt, daß er die glücklich geschürzten Knoten seines Romans mit einer Beiläufigkeit löst, über welche die gewöhnlichen Arbeiter für den Bedarf der Leihbibliotheken wie über den strafwürdigsten Leichtsinn in Erstaunen gerathen müssen. Wer ist Rosa's wahrer Vater? Was wird aus der Neigung zwischen Rosa und dem jungen Briten? Der Dichter läßt diese und viele andere Fragen unbeantwortet, weil gegenüber der culturgeschichtlichen Tragödie ihm alles übrige zur Episode wird. Doch dies ist weder im Geschmack der Romanleser, noch verträgt es sich mit den Grundgesetzen künstlerischer Composition. Es macht den Eindruck des Fragmentarischen und der Ueberstürzung und läßt eine Unbefriedigung zurück, in welcher wir geneigt sind, über den Grund dieses Mangels näher nachzudenken. Da finden wir denn, daß Sealsfield durchgängig in den Fehler verfällt, die Motive seiner Handlung nicht mit genügendem Nachdruck hervorzuheben; es fehlt jene Durchsichtigkeit der Gliederung, ohne welche der innere Bau des Kunstwerks nicht mit einleuchtender Wahrheit hervortritt. So sind denn viele Motive von Anfang an nicht liebevoll ausgearbeitet, und es darf nicht befremden, wenn der Autor sie gegen den Schluß ohne weiteres fallen läßt.

Dagegen zeigt sich das Talent Sealsfield's im vollen Glanze, wo es das Genrebild und das Tableau auszumalen gilt. Die Schlußtableaux, deren Mittelpunkt der Held bildet, athmen tragische Größe; das Genrebild aber erreicht bei Sealsfield eine culturgeschichtliche Höhe, weil er es versteht, in kleinen Zügen die großen Unterschiede des Völkerlebens treu ab-

zuschildern. Nicht blos der Gegensatz der Wilden und der Culturmenschen, der sich auf das schärfste ausprägt — auch der Gegensatz zwischen dem Briten und Nordamerikaner, zwischen dem Royalisten und Republikaner des gleichen Stammes ist mit ausnehmender Feinheit hervorgehoben. Der Bürgersinn und Freiheitsstolz der Nordamerikaner tritt in ein glänzendes Licht trotz der zum Theil lächerlichen Maskerade, in welcher die Milizhelden erscheinen, und der Autor hat nicht verfehlt, den entscheidenden Sieg der Republikaner über die englischen Kerntruppen verherrlichend hervorzuheben. Gestalten wie der Major Copeland sind glückliche Typen des wackern, fest auf sich ruhenden Hinterwäldlers. Dagegen ist in dem Freibeuter Lafitte die romanische Rasse mit ihrer verrätherischen Leichtblütigkeit treffend gezeichnet, und seine Gefährten bilden einen wirksamen Contrast mit den ehrlichen Deutschen, den Herren Gieb, Merks und den andern, über deren Zeichnung man mit dem Autor grollen müßte, wenn man in diesen vor jeder Uniform erschreckenden und an die Mützen greifenden Kleinstädtern nicht Typen des Metternich'schen Oesterreich wiederfände, Reminiscenzen an die engere Heimat Sealsfield's, die freilich erst nach seinem Tode entdeckt wurde.

Dem „Legitimen" ließ Sealsfield zwei Bände „Transatlantische Reiseskizzen" folgen, die wir indeß erst im Zusammenhange mit den spätern Fortsetzungen und Ergänzungen betrachten wollen, um uns gleich zu dem zweiten größern Roman des Autors: „Der Virey und die Aristokraten, oder Mexico im Jahre 1812" (3 Bde., 1834), zu wenden, einem Werke, welches die Vorzüge, aber auch die Schwächen des Autors noch deutlicher zur Schau trägt als „Der Legitime". Es scheint, als ob Sealsfield nach diesem zweiten Versuch auf dem Gebiete des geschichtlichen Romans zur Einsicht gekommen sei, daß sein Compositionstalent für größere Schöpfungen nicht ausreiche und daß er seine außerordentliche Gabe poetischer Schilderung, humoristischer Zeichnung und geistvoller Reflexion am

passendsten in dem leichtern Genre der Skizze, Novelle und Erzählung verwerthen könne. Freilich wäre es ungerecht, diesen zweiten Roman für eine ungegliederte Masse von Scenen zu erklären, wenn er auch auf den flüchtigen Leser einen solchen Eindruck machen sollte; eine in großen Zügen sich gliedernde Composition ist für die aufmerksame Prüfung unverkennbar, aber die Führung einer Romanhandlung in so großen Massenbewegungen, wie es hier geschieht, entspricht nicht der empfehlenswerthen Taktik des Romandichters, im Geschick des einzelnen den Zeit- und Weltgeist abzuspiegeln, und dient überdies dazu, den Leser zu verwirren. Ein geschichtliches Gemälde wird immer einen verworrenen, ja grauenhaften Eindruck machen, wenn sich die Helden nicht zu selbständiger Action von den Gruppen loslösen. Im „Virey" gelingt es dem Autor erst gegen den Schluß hin, die beiden Hauptheldeu seines geschichtlichen Dramas klar hervorzuheben und scharf einander gegenüberzustellen. Bis dahin tauchen sie nur wie Irrlichter ohne bleibenden Glanz aus den Massen hervor, um bald wieder in ihnen zu verschwinden.

Der „Virey" kann, wie „Der Legitime", für ein großes culturgeschichtliches Schauspiel gelten, das sich indeß nicht wie jener zur Tragödie zuspitzt. Im Gegentheil, es ist die Episode eines Kampfes, der in der Geschichte zum tragischen Bruch, im Roman zu einem vorläufig versöhnenden Abschluß führt. Gerade dieser episodische Charakter läßt den „Virey" als Ganzes gegen den „Legitimen" etwas in den Schatten treten, und wenn in dem letztern die romanhafte Nebenhandlung ohne genügenden Schluß bleibt, so gilt dies im „Virey" von der Haupthandlung selbst. Das culturgeschichtliche Schauspiel, das uns Sealsfield vorführt, ist der Kampf der Colonien gegen die Tyrannei des Mutterlandes, ein Kampf, der sich hier auf dem Boden des „romanischen" Stammes vollzieht und durch die hineinspielenden Unterschiede der großen Menschheitsrassen, der Weißen und Farbigen und ihrer Vermischungen, den

Charakter abenteuerlicher Buntheit gewinnt. Wir werden nach Mexico geführt, einem Lande, welches seit seiner ersten Eroberung durch die spanischen Freibeuter in dreihundertjähriger Tyrannei von der Krone dieses Landes als ein ihr zu unbedingter Verfügung stehendes Privateigenthum ausgebeutet wurde. Im Jahre 1812, dem Jahre, in welchem die Handlung spielt, war dieser Druck dem Lande unerträglich geworden; jene revolutionären Bewegungen hatten begonnen, deren letztes Resultat das Losreißen der Colonie vom Mutterlande war. Es treten uns alsbald, sobald wir das Auge an die traumhafte Beleuchtung, in welche Sealsfield seine Gestalten rückt, gewöhnt haben und die Massen zu sondern vermögen, drei große Hauptgruppen entgegen: der Virey und die Seinigen, die Vertreter der spanischen Tyrannei, die Mittelpartei der Creolen unter Führung eines genialen Fabius Cunctator, des Conde San-Jago, und die revolutionäre, in offenem Kampfe befindliche Masse des Volks, aus all den bunten Ingredienzen bestehend, welche die Geschichte in diesem Farbentopfe Mexico zu einer etwas unsaubern Mischung zusammengerührt hat.

Der Glanz des mexicanischen Vicekönigthums, das steife Hofceremoniell der transatlantischen Grandezza wird uns von Sealsfield nicht ohne jenes parodirende Behagen geschildert, welches ein Republikaner empfindet gegenüber der zur Caricatur erniedrigten königlichen Würde. Der Vicekönig selbst erscheint als ein schlauer, ebenso geschmeidiger wie zäher Regent, der durch Intriguen zur Herrschaft gekommen und durch die Intrigue seine Herrschaft behauptet. Wir erfahren, daß die geheimnißvolle Seele seines Cabinets ein britischer Agent ist, ein von Sealsfield scharfgezeichneter Repräsentant der praktischen Nation, mit jener „göttlichen Grobheit", ausgerüstet, deren sich die Diplomatie der Engländer bisweilen befleißigt, rücksichtslos und durchgreifend, wo es ihr am Platze zu sein scheint. Der Vicekönig ist nicht viel mehr als eine an engli-

schen Drähten und Fäden tanzende Puppe. Englisches Gold hat ihm zu seiner Würde verholfen, nur durch Zugeständnisse an die Engländer vermag er sie zu behaupten. Er sieht sich genöthigt, ihnen das Monopol in den Häfen von Tampico und Tuspan, das er ihnen bewilligt hat, immer wieder zu erneuern. Der Palast des Vicekönigs ist über den Kerkern erbaut, deren Grundpfeiler die echten Stützen seiner Macht sind. Sealsfield entwirft uns Nachtstücke aus diesem Kerker, die an Grellheit und Gräßlichkeit mit venetianischen Gefängnißbildern wetteifern. Auch die ihre Opfer grausam erwürgende Garotte fehlt nicht. Die Sitzung der hohen Audiencia in den unterirdischen Räumen des Schlosses erinnert an eine Sitzung der Zehn. Um das Charaktergemälde des Vicekönigs nach allen Seiten zu vollenden, zeigt ihn Sealsfield noch als liebenswürdigen Familienvater und gibt ihm eine Schwester, Donna Isabella, an die Seite, die stolz, wollüstig, glühend, das typische Bild der in die tropische Zone verpflanzten Spanierin ist. Ein rauher spanischer Haudegen, ein edler, fühlender Oberst, im Hintergrunde des Bildes der Wütherich Callega, befleckt mit unglaublichen Greueln, welche das spanische Regiment auf den Leichen vieler tausend Rebellen „von allen Farben" fester zu begründen suchen, helfen die Gruppe der spanischen Regierungsmänner vervollständigen.

Ihnen gegenüber treten die Creolen, eine heißblütige, bewegliche, hin- und herschwankende Masse, deren Haltlosigkeit Sealsfield meisterhaft gezeichnet hat. Sie erfreuen sich an der Maskerade, durch welche ihre Machthaber verspottet werden; doch noch größer ist ihr Entzücken über die Orden und sonstigen Auszeichnungen, welche die spanische Regierung ihnen zutheil werden läßt. Erbittert über die Verbannungen in die „madre padria", drängen sie zum Abfall, ziehen zur Begrüßung den nahenden Rebellen entgegen, doch ohne den Muth, sich ihnen anzuschließen. Nur ihr Führer, der Conde di San-Jago, erhebt sich über die wachsartig weiche Masse dieser

Creolen zu echt staatsmännischer Bedeutung. Reich und angesehen vor allen, verschmäht er's, sich dem Aufstande anzuschließen, aus Ueberzeugung, weil er im spanischen Regiment, so sehr es die Rechte der Creolen kränkt, doch die einzige Bürgschaft für die Aufrechterhaltung der Ordnung in einem Lande erblickt, in welchem sonst die wilden Rassen mit Naturgewalt alle gesellschaftlichen Bande zersprengen würden. So spielt er die Rolle eines Fabius, unerschütterlich gegenüber der andrängenden Aufregung der Genossen, unbewegt selbst durch die Kränkung, welche den Mitgliedern seiner eigenen Familie widerfährt, aber mit weiser Vorsicht die Karten mischend, um im günstigen Augenblick im Besitz der Trümpfe zu sein. Dieser Augenblick kommt, als die Regierung mit dem creolischen Adel eine Anleihe von 3 Millionen Duros abschließen und ihm als Sicherheit dafür das Monopol des Queckſilbers verpfänden will. Jetzt, wo die Opposition eine praktische Handhabe gewinnt, stellt sich der Conde an ihre Spitze. Die Appellation an den Geldbeutel der Völker war in der Geschichte meistens die Mutter ihrer verfassungsmäßigen Rechte. Die Creolen weisen die Anforderung der bedrängten Regierung zurück; der Conde aber beginnt jetzt seine Trümpfe auszuspielen und das persönliche Regiment des Vicekönigs durch eine der Person desselben geltende Intrigue zu bedrohen. Die Scene zwischen ihm und dem Virey ist echt dramatisch und der Gipfelpunkt der Handlung in unserm Roman. Wie in einer Schachpartie folgt Zug auf Zug, bis der spanische Machthaber mattgesetzt ist. Der Creole hat sich in aller Stille in den Besitz der wichtigsten Papiere gesetzt, welche den Regenten compromittiren. Da sind zunächst zweifellose Beispiele, daß der Virey den Neffen des Conde unter dem Vorwande der Begnadigung nur deshalb in die madre padria geschickt, um ihn dort tödten zu lassen und sich dann der Schätze des Onkels bemächtigen zu können; da sind die Quittungen über 2 Millionen Duros, von einem englischen Hause als Pachtgeld für das Vireynato von

Mexico ausgezahlt, das der Vicekönig für diesen Vorschuß auf ein Jahr in die Hände Englands liefern wollte. Und als der Vicekönig, in die Enge getrieben, sich noch immer nicht dem ihn überlistenden Creolen ergeben will, da setzt ihn die letzte Urkunde matt: der Nachweis, daß er mit Joseph Bonaparte in Unterhandlung steht und sich bereit erklärt hat, ihm dies Reich zu überliefern, sobald sich ihm Cadix unterworfen hat. Jetzt darf der Aristokrat dem Statthalter die Friedensbedingungen dictiren, das freie Versammlungsrecht des creolischen Adels und die Uebertragung der Oberbefehlshaberschaft über die mexicanischen Elitebataillone an die nächsten Verwandten des Grafen. Die Zeichnung des reservirten und schlauen Condé, der in der Mitte der tumultuarischen Zustände Mexicos den Kopf oben behält, um den Feind mit seiner eigenen Waffe, der Intrigue, zu schlagen, ist ein glänzender Beweis für das Talent unsers Autors zu dramatischer Charakterzeichnung, wenn auch dies Charakterbild erst gegen den Schluß hin sich in wirksamer Steigerung vor uns entrollt.

Die dritte Hauptgruppe des Romans wird von den Insurgenten gebildet; sie ist die bunteste und bewegteste von allen. Die wilde Naturromantik des Tropenlandes wird von einer entsprechend wilden Staffage belebt. Wo der Ringadler über den Barancas der Sierra-Madre schwebt, aus deren schattenreichen Tiefen tosende Waldströme heraufbrüllen, umgeben von üppigstem Pflanzenwuchs, von den zahllosen Blumenguirlanden der Schlinggewächse, dem Aufenthaltsorte zahlloser Cardinalsvögel und Madragadoren: da entrollen sich vor uns wilde Kampfesscenen zwischen den Indianerhorden und spanischen Dragonern, da begegnen wir dem Führer des Aufstandes, dem ehemaligen Maulthiertreiber Vincenta Guerriero, einem jener volksthümlichen Capitanos, welche wie Garibaldi die Generalsepauletten verschmähen und einen glänzenden Stab in der Kleidung des schlichten Volksmannes befehligen. Aus dem Munde dieses Arriero hören wir eine lebendige Schilderung

des Hidalgo'schen Aufstandes und der Greuel von Guanaxuato — eine Schilderung von markerschütternder Gewalt. Sealsfield versteht es, die Nerven zu packen, oft durch schonungslose Ausmalung, noch öfter durch Andeuten und Verschweigen. Wir erinnern nur, in welch grausam skizzirender Weise er uns das Los der von Guerriero gefangenen Spanier schildert, die von den Brückenstegen hinab in die Abgründe geschleudert werden. Die wilden Indianerhorden mit ihrem Geheul, die Zambos und Mestizen erläutern uns das Schreckliche des Völkerkampfes, der das gesegnete Mexico zerrüttet. Die einzige romanhafte Episode, welche Sealsfield in die geschichtliche Handlung verflochten, die Abenteuer des Don Manuel, erfährt in dem Lager der Insurgenten ihre „Peripetie". Dieser Neffe des Conde, geliebt von der Condessa Elvira, einer reizenden Creolin, aber selbst von Leidenschaft entbrannt für die stolze Donna Isabella, wird wegen seiner Betheiligung an einem hochverrätherischen Maskenscherz verurtheilt, nach Spanien sich zu begeben — eine Strafe, der er sich mit Begeisterung unterzieht. Auf dem Wege dahin geräth er zu den Aufständischen, gerade als Major Ulloa sie mit seinen Dragonern angreift, und im höchsten Zorn über die Grausamkeit dieser Soldknechte gegen die Indianer schießt er einige derselben vom Pferde herunter. So durch das plötzlich aufflammende Gefühl der Menschlichkeit aus seiner Bahn gerissen und den Aufständischen genähert, deren Fahnen er halb wider Willen folgt, wird er von den königlichen Truppen gefangen genommen, in dem unterirdischen Gefängnissen dem Tode geweiht, aber durch Donna Isabella, die einen andern Gefangenen statt seiner unterschiebt, gerettet. Wie im „Legitimen" vergißt Sealsfield indeß, über das weitere Geschick Manuel's und der beiden interessanten Mädchen, die in so exotisch glühendem Colorit und dabei in so prächtigem Contrast vor uns hintreten, Auskunft zu ertheilen — ein Mangel der Composition, der um so greller hervortritt, als auch der Abschluß der Haupthandlung

selbst in den Zugeständnissen des Virey an die Aristokraten als ein provisorischer und ungenügender erscheinen muß. Der Roman macht den Eindruck eines Torso, aber dieser Torso zeugt von seltener Künstlerschaft. Und doch ist unser der Plastik entlehnter Vergleich gerade deshalb ungeeignet. Was Sealsfield fehlt, ist die Plastik, die er durch ein brennendes Colorit von magischer Wirkung ersetzt. Eine unruhige Bewegung, wie in den Gruppen Tintoretto's, erschwert den künstlerischen Genuß. Wie in einer Laterna-magica zieht alles an uns vorüber und entflieht, wenn wir es festhalten wollen. Es liegt eine Energie in seiner Darstellung, welche unbequem wirkt, weil sie eine zu concentrirte Aufmerksamkeit erfordert. Seinem Colorit fehlen die Abstufungen, die Mitteltinten. Er motivirt, aber nicht zur rechten Zeit. Der Epiker darf uns zwar Räthsel aufgeben, die er später erst erläutert; doch darf dies Räthselhafte nur auf das einzelne Motiv der Handlung, nicht auf die Zustände selbst Bezug haben, die ihr zu Grunde liegen. Sonst fehlt uns auch die Möglichkeit des Errathens; wir werden abgespannt. Sealsfield gibt im „Virey" Beleuchtungen mexicanischer Zustände nach den verschiedensten Seiten hin, doch sie stehen nicht an der rechten Stelle. Dies später einfallende Licht entschädigt nicht für das Dunkel, in welchem wir vorher oft bei den lebendigsten Schilderungen tappen müssen. Darum erregt Sealsfield oft Schwindel, wo wir uns sonst einer entzückenden Aussicht erfreuen würden, weil wir durch irgendeinen schroffen Absturz befremdet werden und der Boden unter unsern Füßen zu wanken scheint. Wo sich seine Tableaux und Genrebilder selbst erläutern, sind sie von rühmenswerther Trefflichkeit. Köstlich ist z. B. die Schilderung einer „Romeria", einer Morgenwallfahrt zu „schönen Mädchen", wobei der „Chica von Yucatan" getanzt wird, und die Beschreibung dieses üppigen Tanzes. Die Genrebilder des zweideutigen Hauses, der rückenmarkskranke Spanier, sein Weib in der Hängematte, die halbnackte Schöne, deren üppiges Rabenhaar von der nußbraunen

Zofe seiner Eindringlinge entledigt wird, athmen ebenso köstlichen Humor wie südlich berauschendes Arom.

Der „Virey" wird als ein geistvolles Natur- und Culturgemälde Mexicos heutigentags ein doppeltes Interesse erwecken. Scheint es doch fast, als ob der Republikaner Sealsfield durch den Mund seines Hauptheldeu, des Conde di San-Jago, für Mexico die Monarchie verheißen und empfehlen wolle. Der Oesterreicher Sealsfield ahnte nicht, daß dies Horoskop einem Prinzen seines kaiserlichen gestellt werde, dessen Herrschaft ein so tragisches Ende nahm. „Das Glück, die Größe der Nation besteht so wenig in der Regierungsform", sagt der Conde, „als das Glück des Bürgers in der Façade des Hauses beruht, das er bewohnt, wenn dieses nur seinen Umständen angemessen und bequem ist. Wir haben eine Grandezza, eine reiche Grandezza, vielleicht die reichste der Welt. Wir haben eine wohlhabende Nobilitad. Wir haben Gremios, unsere Paisanos, unsere Gavillas und endlich unsere Leperos. Wir haben eine Hierarchie aller Stände und so Materialien zu einem tausendjährigen Reiche." „Verdammt schlechte Materialien", entgegnet ein spanischer Oberst dem Conde, und wir fügen hinzu, wir wissen nicht, wie viele dieser Materialien in den Stürmen funfzigjähriger Bürgerkriege verschleudert worden sind. Doch der Conde ist überzeugt von Mexicos großer Mission. „Als Reich gehen wir einer großartigern Bestimmung entgegen, als die stolzeste Phantasie zu träumen vermag. Unser Land ist der Ring, der die zwei Hälften des schönsten und größten Welttheils verbindet. Es steht in unserer Macht, die Pforte zu werden, durch die der Handel der Welt geht. Nur diese Landenge von Panama durchgestochen — und alle Völker der Erde bezahlen Mexico Tribut."

Zwischen das Erscheinen des „Legitimen" und des „Virey" fallen die ersten „Transatlantischen Reiseskizzen", welche, zunächst in nordamerikanischen Blättern veröffentlicht, keinen sonderlichen Erfolg hatten. Sie erschienen dann unter dem

Titel: „Transatlantische Reiseskizzen“ und „Christophorus Bärenhäuter“ (2 Bdchn., 1834), in Zürich bei Orell, Füßli u. Comp., und obwol sie sich in Deutschland einer bessern Aufnahme zu erfreuen hatten, zögerte der Verfasser doch, dies Genre, in welchem er später als Tonangeber erscheinen sollte, weiter anzubauen. In der That zeigen diese ersten Skizzen noch die Unsicherheit des Anfängers; sie sind zu flüchtig entworfen und zu locker verknüpft, um einen bedeutenden Eindruck zu machen, und da die Zerhacktheit und Sprachmengerei des Stils hier noch nicht durch die großen Eigenschaften der Darstellung aufgewogen wird, zu deren Entfaltung sich der Autor nicht Zeit und Muße gönnt, so ist man allzu geneigt, sich mehr dem Unbehagen über diese Flüchtigkeit hinzugeben, als die nur schwach durchschimmernde Bedeutsamkeit der culturhistorischen Gesichtspunkte des Autors anzuerkennen. Den Faden der Erzählung gibt die Brautfahrt eines jungen Hagestolzen, Mr. Howard, aus dem tiefsten Südwesten der Vereinigten Staaten nach dem Norden, die sechste vergebliche Heirathsspeculation; denn abermals von einer neuyorker Schönen mit einem Korbe ausgerüstet, reist der unglückliche Freiwerber über Tennessee nach dem Mississippi auf eine Pflanzung am untern Natchez und von da westlich den Red-River hinauf. Zum Schluß erhält er die Hand einer liebenswürdigen Creolin. An diese Fahrten knüpft der Autor allerhand Sittenschilderungen. Die ersten neuyorker Skizzen aus dem fashionablen Leben behandeln in munterer Laune ein Lustspielmotiv und zeigen in den hübsch abgestuften Charakteren der beiden Schwestern ein feines Darstellungstalent. In der zweiten Skizze werden die Sümpfe, Nebel und Nachteulen am Tennessee sowie eine Vorwahlversammlung in der Schenke eines kleinen Nestes mit vielem Humor geschildert; dann folgt die Beschreibung einer Mississippifahrt, Natur- und Gesellschaftsbilder in bunter Mischung. Unser Hagestolz kommt mit seiner Werbung abermals zu spät. Die Fahrt auf dem Red-River, das Leben und die Sitten der

Creolen und Creolinnen in den Ansiedelungen an seinen Ufern bilden den Inhalt der Skizzen des zweiten Bandes. Die Schilderung des Kentuckiers Ralph Doughby, des spätern Helden der „Transatlantischen Reiseskizzen", und der scharfe Contrast, in welchem diese Photographie zu den Photographien der Creolen steht, sprechen für das seltene Talent des Autors, die Eigenthümlichkeiten der Nationalität bis in ihre feinsten Mischungen zu verfolgen und in einzelnen Persönlichkeiten lebensvoll darzustellen. Den Schluß des zweiten Bandes bildet eine Skizze, die ohne Zusammenhang an die Vorausgehenden angereiht ist: „Christophorus Bärenhäuter im Amerikalande", eine Burleske, der außer manchen drolligen Einzelheiten kaum ein höheres Verdienst zugeschrieben werden kann.

Im ganzen möchte man dem Autor recht geben, wenn er, von seinen ersten ihren journalistischen Ursprung nicht verleugnenden Reiseskizzen selbst unbefriedigt, sich wieder dem culturhistorischen Roman zuwendete, den „Virey" schrieb und erst nach Vollendung desselben einen neuen Versuch machte, den kosmopolitisch-socialen Roman anzubauen in seinen „Lebensbildern aus beiden Hemisphären" (2 Bde., 1834, in zweiter und dritter Auflage „Morton oder die große Tour" genannt), ein Versuch, der bei weitem besser gelang, und obgleich er Fragment blieb und vielleicht, ähnlich wie Jean Paul's „Flegeljahre", Fragment bleiben mußte, weil die gewagten Voraussetzungen kaum eine befriedigende Lösung zuließen, doch eine seltene Energie der Darstellung athmete und eine bedeutsame Tiefe der socialen Gesichtspunkte zeigte. Der Held Morton, ein jugendlicher Amerikaner und Abkömmling eines berühmten Kämpfers der Freiheitskriege, Schiffskapitän und dann Rheder eines nichtassecurirten Schiffs, wird durch den Untergang des letztern zur Verzweiflung getrieben und will den Tod zuerst im Hafen von Philadelphia, dann in den Fluten des majestätischen Susquehannah suchen, wird aber beidemal verhindert, seinen Selbstmord auszuführen. Diese Scenen sind von einer düstern

Magie; das ſtimmungsvolle Colorit Rembrandt's iſt über ſie ausgegoſſen. Wie der alte Oberſt Isling den Jüngling geiſtig aufrichtet und rettet, wie er auf die Thaten ſeiner Vorfahren, die herrliche Vergangenheit des Vaterlandes, das geſicherte Glück der Gegenwart hinweiſt — das iſt eine nicht in warmem Pathos aufgehende Bekehrungsgeſchichte, das iſt gleichzeitig in ein herrliches Charaktergemälde, in eine anmuthige landſchaftliche Idylle verflochten. Doch nun verfällt Morton einer andern Magie, der Magie des Geldes. Er wird der Agent der erſten Geldmacht Amerikas, des reichen alten Stephy, der ihn nach London und Paris entſendet und ihn in London an den alten Lamond empfiehlt, einen der Zwölfmänner, deren Geheimbund die Welt beherrſcht. Wir ſehen unſcheinbare, verhauſte Perſönlichkeiten, ohne eine Spur äußern Glanzes, in den Winkeln der Großſtädte wohnend und dabei doch Tonangeber in politiſchen und ſocialen Dingen, Gewalthaber, von denen die Vertreter aller Geſchlechter, die ſchönſten, vornehmſten Ladies auf den Knien liegen. Die Scenen bei dem alten Stephy ſind höchſt charakteriſtiſch! Wie er „die beiden Irländer erzieht", wie er ſeinen Buchhalter glücklich, wie er den Helden des Romans zum Sklaven macht, der ihm blind gehorcht: das ſind Proben von der dämoniſchen Macht des Goldes über das Gemüth der Menſchen. Doch wenn Stephy als eine Art von Agathodämon der plutoniſchen Schätze erſcheint, ſo iſt Lamond mehr ein Kakodämon, der ſich daran erfreut, allem andern irdiſchen Hochmuth den Fuß auf den Nacken zu ſetzen, der darüber triumphirt, wenn ſich Rang und Schönheit fortwirft und proſtituirt, um vor ſeinen Augen und — ſeiner Kaſſe Gnade zu finden. Für Morton, der ſich im Schutze ſo hoher Gewalten befindet, wächſt überall ein Tiſchchendeckdich aus der Erde: glänzende Equipagen, prächtige Feſte in den engliſchen Salons, feenhaft mit narkotiſch wirkender Phantaſie geſchildert, die Huldigungen der Großen und Vornehmen! Es iſt die alte Sage vom Fortunatushütlein — doch welche Be-

deutung hat sie in der modernen Welt gewonnen, wie unheimlich lauert die neue europäische und amerikanische Großmacht im Versteck, um an geheimen Fäden die Geschicke zu leiten oder plötzlich über ihre Opfer vernichtend herzufallen! Es ist wahr, dieser Roman war als Fragment geboren; denn gerade in der Verschleierung, in dem Räthselhaften, das die weitere Entwickelung ganz hätte enthüllen müssen, wirkt die Tiefe der Conception am nachdrücklichsten. Das Gold erscheint als Sphinx, welche auch der Weltgeschichte ihre Räthsel aufgibt. Wir halten den „Morton" für das bedeutendste Fragment, das Sealsfield's im wesentlichen fragmentarische Composition geschaffen. Auch ist namentlich im ersten Theil der Stil am freiesten von Manierirtheit, und dabei von großem Zauber, von gestaltender Kraft.

Am „Morton" hatte sich Sealsfield von neuem über die Aufgabe orientirt, die er in seinen „Transatlantischen Reiseskizzen" zu lösen versucht; er ging nun, ermuthigt durch den sehr günstigen Erfolg, an die Vollendung der letztern. Ueber diese Aufgabe spricht er sich selbst in einem Briefe an die Brockhaus'sche Verlagshandlung (1859) aus. Es war sein Lieblingsgedanke, die Vereinigten Staaten im nationalen oder höhern Volksroman darzustellen. Statt daß in dem frühern Volksroman ein einzelner Held die Hauptperson war, um welche sich die übrigen gruppirten, ist hier das ganze Volk der Held; sein sociales, öffentliches und Privatleben, seine materiellen, politischen und religiösen Beziehungen treten an die Stelle der Abenteuer; Liebesscenen werden nur als Folie benutzt, um jene Beziehungen hervorzuheben und die Schilderung zu beleben. Sealsfield glaubt sich berechtigt, sich für den Träger dieses neuen Romangenre, dem er eine tonangebende Bedeutung in Aussicht stellt, halten zu dürfen, und nimmt namentlich die Priorität vor Dickens in Anspruch, die er durch chronologische Data beweist. Uebrigens konnte nur Unkenntniß die Romane von Dickens mit denen von Sealsfield in

Eine Linie stellen, denn dem erstern fehlt gänzlich der kosmopolitische Zug, der den letztern vorzugsweise charakterisirt.

Aehnlich sprach sich Sealsfield gegen Kertbény aus: „In Frankreich und Deutschland, wo der Roman entweder nur Mittel zur Aufregung der Phantasie ist oder doch nur Unterhaltung, höchstens geistreiche Lösung von Gemüthsproblemen bieten soll, hat man keine Ahnung, welch ein bedeutender Civilisationsfactor der Roman in England und Amerika ist. Dort ventilirt man in dieser Form alle Fragen des realen und socialen Lebens, und die Masse des Volks, das fast nur Journale und Romane liest, zieht seine gesammten Bildungsstoffe fast nur aus diesen beiden Vermittlern. Daher ist ein guter Theil der Ueberraschung und Fascinirung, den meine Romane hervorbrachten, weniger meiner individuellen Begabung zuzuschreiben als dem Vortheil für mich, daß ich als Erster ein so bestimmtes Romangenre in die deutsche Literatur einführte und mich gleich so ungenirt auf dies Terrain stellte, als wäre es das längstgewohnte in Deutschland. Dieses Genre aber heißt: die Realität, jedoch durch psychologische Probleme vertieft und fähig gemacht, ein künstlerisches Interesse zu erwecken."

Die Fortsetzung der „Transatlantischen Reiseskizzen", die später unter dem Gesammttitel der „Lebensbilder aus der westlichen Hemisphäre" (5 Bde., Stuttgart 1846) erschienen, deren zweiter Theil: „Ralph Doughby's Brautfahrt", der dritte und vierte: „Pflanzerleben und die Farbigen", der fünfte: „Nathan, der Squatter-Regulator", enthält, erfüllen nun in der That ihrem Inhalte nach das Sealsfield'sche culturhistorische Programm, wenn auch der Roman nur als eine Sammlung von Skizzen, Novellen und Schilderungen erscheint, und die Lockerheit der Form noch mehr durch die Neigung des Autors hervortritt, eine Erzählung in die andere einzuschachteln. Dennoch vereinigte sich selten in einem Werke eine solche Fülle charakteristischer Züge aus dem Natur- und Menschenleben mit so tiefen und wahren Betrachtungen über politische und

sociale Fragen. Der Geist der nordamerikanischen Republik trat anschaulich und lebendig vor die Leser hin; die riesige Schöpfungskraft, die sich unter dem Sternenbanner entfaltete, die culturgeschichtliche Mission des Staatenbundes wurden durch Charaktere und Zustände und Betrachtungen von großer Tragweite illustrirt. Freilich, in Bezug auf die große Hauptfrage, welche den blutigen Bürgerkrieg der letzten Jahre erregt hat, nimmt Sealsfield öfter für sein Louisiana und für die Südstaaten Partei, er erklärt sich häufig gegen den Philanthropismus, welcher die Aufhebung der Sklaverei verlangt; er weist die Ideologen auf die praktische Nöthigung hin, welche den Zuständen des Südens zu Grunde liegt, und wenn er die Neger in den Pflanzungen des Südwestens schildert, geschieht es niemals im sentimentalen Stil des „Onkel Tom und seiner Hütte", sondern mit recht derben, realistischen Zügen; er wendet sich nirgends declamatorisch gegen den Stolz der kaukasischen Rasse als ein Vorurtheil, er scheint demselben recht zu geben, wenn er in seiner „Kartause" die durch drei Mischungen entfärbten „farbigen Mädchen" noch als Buhlerinnen schildert, die das heiße tropische Blut zu schamlosen Extravaganzen treibt. Der romanische Stamm ist durch die Franzosen und Creolen in den Skizzen vertreten; die thatkräftige Ueberlegenheit des germanischen Stammes tritt diesen in meisterhaften Genrebildern gezeichneten Ansiedlern des bourbonischen Rococozeitalters, mit ihren Reminiscenzen an pariser Salons, mit ihrer in der Wildniß burlesken Etikette und ihrem dolce far niente siegreich gegenüber. Vorzüglich sind es zwei Gestalten, welche uns diese Ueberlegenheit erläutern, zwei meisterhaft durchgeführte Typen des „welterobernden Nordamerikanerthums", das mit der Axt der Cultur die Urwälder lichtet, Ralph Doughby, der Sohn des frischen und fröhlichen Kentucky, und Nathan, der „Squatter-Regulator". Jener übermüthige, naturfrische, waghalsige Kentuckier mit seinen Dampfschiffwettjagden, seinen Riesensprüngen über die Abgründe, diese Kraftgestalt, welche

sich vor Lebensfülle nicht zu lassen weiß — das ist ein solcher „Halbgott", der die Herculesarbeiten der Natur auf sich nimmt, die Löwen und Wölfe und Ungeheuer der Wildniß aus dem Wege räumt. Doughby, der schlachtgewöhnte Krieger, der in die Kreise der Fashion noch immer als ein Unhold dringt, wird später ein politischer Agitator, der im Dampfer auf dem Red-River oder wo er geht und steht, wühlt und Parteitreiben organisirt — eine keck naive, ausnehmend frische Gestalt, köstlich entworfen und durchgeführt. Noch bedeutsamer ist der Squatter-Regulator, ein Mann aus Einem Guß, Eroberer der Wildniß, Gesetzgeber, halb Robinson, halb Lykurg, ehrwürdiger Patriarch in selbstgegründeten Colonien, und doch flüchtend vor dem Gesetz, das sich ihm aufdringen will, das seinen Mannesstolz empört. Die Ansiedelung eines Hinterwäldlers ist hier mit meisterhafter Anschaulichkeit geschildert. Die „Transatlantischen Skizzen" sind überaus reich an humoristischen Genrebildern aus der Gesellschaft, namentlich aus dem Creolenleben, an großartigen Naturschilderungen, wie die der Mississippi- und Red-Riverfahrten, des Orkans, des Waldbrandes, der Wanderungen durch den Cypressensumpf, und durch ihre Tüchtigkeit und Gediegenheit, die sich bis auf den maßvollen, nie extravagirenden oder ins Manierirte hinüberschweifenden Stil erstreckt, die Vorbilder geworden, denen die mit poetischer Erfindung verbrämte transatlantische Reiseliteratur der Neuzeit eifrig nachtrachtet. Sealsfield offenbart in denselben nicht nur eine ebenso bedeutende wie originelle Darstellungskunst, er zeigt sich als einen hervorragenden politischen und socialen Denker, der gegenüber den europäischen Theorien das neue Element zu erfassen sucht, das in einer schöpferischen Praxis liegt. In seinem „Nathan" ist eine Ader von Jean Jacques Rousseau und Montesquieu zugleich, es ist die kräftige Anarchie des Naturlebens, die aus sich selbst den Geist der Gesetze und das neue Gesetz erzeugt. Die Geschichte ist über vieles, was sich in jenen Reiseskizzen geltend macht, auch über

die südliche Orthodoxie in Bezug auf die Sklavenfrage bereits zur Tagesordnung übergegangen; sie gleicht dort dem Riesenstrome, der nicht nur Land fortschwemmt, sondern auch ansetzt. Doch jene Poesie der Colonisation, wie sie den „Nathan" durchweht, behielt eine dauernde Bedeutung, bis die Masse der Cultur ihren Vorposten auf der ganzen Erde nachgerückt ist.

Den Weg, den Sealsfield in den „Transatlantischen Reiseskizzen" eingeschlagen hatte, verfolgte er in seinen drei letzten Schriften, nachdem er durch eine Reise nach Amerika im Jahre 1837 die Eindrücke des dortigen Lebens, das sich fast von Jahr zu Jahr sichtlich wandelt, wieder frisch in sich aufgenommen. Diese drei letzten Schriften sind: „Die deutsch-amerikanischen Wahlverwandtschaften" (5 Bde., 1838—42); „Das Kajütenbuch" (2 Bde., 1840) und „Süden und Norden" (3 Bde., 1842—43).

Die „Deutsch-amerikanischen Wahlverwandtschaften", welche als die erste Abtheilung neuer „Land- und Seebilder" angekündigt wurden, sind das umfassendste Werk Sealsfield's, aber trotz dieser Ausdehnung nur ein Fragment geblieben. Es ist dies um so mehr zu bedauern, als der Grundgedanke desselben ein durchaus anziehender ist. Wenn Goethe den chemischen Proceß auf die Beziehungen der Herzen anwendet und das Phänomen der Natur widergespiegelt sah in einem Phänomen der sittlichen Welt, so gibt Sealsfield, gemäß der ganzen Richtung seines Schaffens, diesem Grundgedanken eine neue culturgeschichtliche Spiegelung. Es ist das deutsche Element, welches die Liebe eines Nordamerikaners und einer Nordamerikanerin zersetzt; ein deutsches Mädchen gewinnt das Herz des erstern, ein deutscher Jüngling das der letztern. Da diese Wahlverwandtschaft auf dem Zauber nationaler Eigenthümlichkeit beruht, so hat der Verfasser einer solchen Herzensgeschichte von selbst das Recht, den Gegensatz der Nationalitäten zum eigentlichen Mittelpunkte des Romans zu machen, auf die Gefahr hin, daß die nicht zu bewältigende Fülle des Stoffes die Di-

menſionen ſeines Werks gänzlich verrückt oder ins unabſehbar Weite auseinandertreibt. Sealsfield hat in dieſem Werke alles Maß der Compoſition ſo vollkommen verloren, daß wir am Schluſſe der fünf Bände uns erſt am Anfange der Erzählung befinden, denn die beiden Neigungen, welche die „Deutſch-amerikaniſchen Wahlverwandtſchaften" repräſentiren, die Neigung Harry Rambleton's zur deutſchen Luitgard, und wiederum die Neigung der ſtolzen Dougaldine zum preußiſchen Baron Schochſtein, ſtehen zwar bereits in aller Blüte ſchwärmeriſcher Romantik, doch ſind ſie nur aus einer einzigen flüchtigen Begegnung hervorgegangen; ja Luitgard, die wir nur einmal auf jener Waſſerfahrt im Züricherſee kennen gelernt, tritt ganz in den Hintergrund und iſt durch den Ocean von dem Amerikaner getrennt. Der Autor verſetzt uns nur in die Temperatur, in welcher die chemiſchen Kräfte ihr anziehendes und zerſetzendes Spiel auszuüben beginnen; den Proceß ſelbſt zu ſchildern, dazu gehörten, wenn der Verfaſſer in gleicher Darſtellungsweiſe verharrte, mindeſtens fünf bis ſechs neue Bände. Die Vorgeſchichte, die Liebe von Harry und Dougaldine, nimmt einen allzu bedeutenden Platz ein; ſie iſt in einer durchaus unwahrſcheinlichen Weiſe motivirt, denn ſie beruht auf abwechſelndem Erkennen und Verkennen, welches alle Kunſt des Autors nicht glaubhaft machen kann. Doch an dieſen Luſtſpielfaden reiht ſich eine Menge der köſtlichſten Genrebilder des faſhionabeln Lebens. Da die Compoſition eines ganz unvollendeten Romans ſich überhaupt der Kritik entzieht, ſo ſind wir berechtigt, uns nur an die einzelnen Skizzen und Bilder zu halten, meiſtens Pretioſen, die von echt genialem Glanze ſtrahlen. Die Fahrt auf dem Züricherſee iſt trotz der reizenden landſchaftlichen Beleuchtung nicht ein bloßes Landſchaftsbild, ſie ſtellt auch in meiſterhaften Zügen den Charakter der Deutſchen und Nordamerikaner gegenüber. Die Meerfahrt dagegen führt uns zwar auch dieſe Gegenſätze vor in einer Reihe von Genrebildern aus Verdeck und Kajüte, mit einer zum Theil rühren-

den Lebenswahrheit, dennoch ist sie mehr ein von hoher Naturpoesie durchdrungenes machtvolles Gemälde. Trotz der zahlreichen Seeromane kennen wir keine Schilderung eines Sturmes, einer Windstille, welche sich mit diesen zwar lyrisch glühenden und schäumenden, aber doch das großartige Naturleben mit höchster Treue wiedergebenden Schilderungen vergleichen ließe. Gleich vollendet sind die Genrebilder aus dem neuyorker Leben: das Meeting der jungen Damen, welche einen Mäßigkeitsverein gebildet, mit den parlamentarischen Formen, deren streng beobachtetes Schema durch den Anblick eines fremden jungen Herrn aus den Fugen geräth; das Badeleben in Saratoga und das Treiben der „Existenzen", der Tonangeber der „Fashion", ihre Zigeunersprache, ihre Toilettengeheimnisse, der souveräne Mob von Neuyork im Omnibus und in dem Whigmeeting mit der großen Prügelschlacht u. s. f. Nimmt man hierzu eine so reizende Idylle wie die vom Saint-Georg-See, eine so köstliche Familiengeschichte, wie die der holländischen Aristokraten, der Rambles, die sich aus dem Rumladen zu tonangebender Herrlichkeit emporgearbeitet, so muß man einräumen, daß ein reicher Genius hier aus seinem Füllhorn Früchte und Blumen der verschiedensten Art und Farbe verschwenderisch ausgestreut, und doppelt bedauern, daß dieser Genius sich nicht zu concentriren verstand, daß neben den großen Vorzügen auch die Schattenseiten in diesem Roman sich störender in den Vordergrund drängen, eine gewisse Manierirtheit der Darstellung, die sogar oft ins Süßlich-Deliciöse verfällt, ein Haschen nach Fremdwörtern, selbst wo denselben die charakteristische Bedeutung fehlt, eine Weitschweifigkeit des an fortwährenden Wiederholungen krankenden Dialogs, der sich oft mit Grazie in infinitum fortzuspinnen droht. Abgeschlossener als die „Wahlverwandtschaften" erscheint das „Kajütenbuch" oder „Nationale Charakteristiken", dessen erste Hälfte, die „Prairie am Jacintho", die Perle aller Sealsfield'schen Erzählungen ist. Nicht die etwas grauenhafte Romantik, welche

den Spieler und Mörder Bob, seine Execution am Patriarchen, seine gespenstische Wiederauferstehung und Betheiligung an dem Freiheitskampfe umschwebt, nicht die praktische Staatsweisheit junger Ansiedelungen, welche einen Mörder lieber als Futter für Pulver verwerthen, als ihn nutzlos der Gerechtigkeit opfern, nicht die Darstellung dieser Zustände der Civilisation, mit so realistischer Tüchtigkeit sie geschildert sein mögen, so sehr gerade das Romantische in ihnen spätere Nachfolger auf die gleiche Fährte lockte, erscheinen uns als das Hauptverdienst der Erzählung. Wohl aber enthält sie Meister- und Musterstücke einer großartigen, durch die Spannung auf menschliches Geschick belebten Naturschilderung, von unübertroffener Lebendigkeit der Darstellung. Der Ritt des verirrten Reiters durch die Prairie ist ein solches Cabinetsstück Sealsfield'scher Kunst. Die Unermeßlichkeit der Natur versetzt uns hier in einen wahrhaften Schwindel. Der Mensch vergeht hier in Wahrheit in der Unendlichkeit der Schöpfung. Wir wüßten der Stimmung, welche durch diese Schilderung erregt wird, nichts an die Seite zu setzen als jenen fast körperlichen Schwindel, den Otto Ludwig durch seine zwischen Himmel und Erde schwebenden Kirchthurmscenen hervorruft. Nächstdem sind Scenen aus den Befreiungskämpfen von Texas mit großer Lebenswahrheit und erschütternder Anschaulichkeit geschildert, der Held des „Kajütenbuchs" ist in Wahrheit das junge Texas. Sealsfield sagt in der Vorrede, daß er den Beruf in sich fühle, die Zeitgeschichte und ihre wichtigen Momente in lebendigen plastischen Bildern der Welt darzustellen. Einen solchen Geschichtsmoment hat er auch im „Kajütenbuch" erfaßt, den Moment der Gründung eines neuen anglo-amerikanischen Staats auf mexicanischem Grund und Boden, den Moment, wo die germanische Rasse sich abermals auf Unkosten der gemischten romanischen Bahn gebrochen, einen neuen anglo-amerikanischen Staat gegründet hat. Er weist auf die Bedeutsamkeit dieses Moments für die künftige Gestaltung Amerikas hin. Und in

der That sind diese Treffen am Salado, diese Entscheidungsschlacht bei Louisburg, welche den Präsidenten Mexicos, Santa-Anna, in die Hände der Texaner liefert, ist dieser ganze Kampf der siegreichen germanischen Kraft gegen romanische Uebermacht vielleicht ein Vorbild jener zukünftigen Kämpfe, in denen das geeinte Nordamerika über die trotz der Episode des franco-österreichischen Kaiserthums unhaltbar gewordenen Zustände Mexicos hereinbricht und den Germanisirungsproceß, der sich durch monarchische Octroyirungen nicht durchführen ließ, durch die alles verjüngende Volkskraft der Republik ins Werk setzt. Die andern Erzählungen des „Kajütenbuchs": „Kishogun", eine wilde Skizze irischen Lebens und Strebens, „Callao", eine spannende Novelle auf dem Hintergrunde des südamerikanischen Unabhängigkeitskrieges, vollenden den Kreis nationaler Charakteristiken. Die Rahmenerzählung des „Kajütenbuchs", in welche diese Skizzen verwebt sind, läuft in eine schwärmerische Liebesgeschichte aus, in welcher der wetterfeste Texaneroberst einer Schönheit von Louisiana mit der Schwärmerei eines Werther nachseufzt. Das Naturparadies, in welchem diese Liebeswerbung vor sich geht, ist mit einem unnachahmlichen Glanze des Colorits geschildert.

Sealsfield's letztes Werk: „Süden und Norden", hat vor den meisten frühern den Vorzug voraus, daß die Handlung innerhalb des Rahmens der Composition zu vollkommenem, wenn auch gewaltsam-plötzlichem Abschluß kommt. Dagegen ist die abgerissene und überschwengliche Darstellungsmanier hier auf eine Spitze getrieben, wo sie bei den Lesern nur denselben Opiumrausch erregen kann, in welchem seine Helden durch die Begebenheiten dahintaumeln. Das Zerklüftete des Stils, der mit spanischen und englischen Ausdrücken und Redeweisen durchwirkt ist, die fortwährenden, zu unsaglicher Ermüdung führenden Wiederholungen des Dialogs, das Räthselhafte der Begebenheiten, deren äußerm Gang wir wegen der traumhaften Schilderungsweise nur mit Mühe folgen, während wir

es bald aufgeben, über den innern Zusammenhang derselben nachzudenken, der Zustand der Helden selbst, die uns meistens in einem den Naturgewalten erliegenden halbbewußtlosen Zustande vorgeführt worden — das alles würde gewiß die Leser von einem anscheinend ungenießbaren Werke zurückschrecken, wenn nicht wieder, so unglaublich es klingen mag, der Genius Sealsfield's in gleichem Maße, wie die Fehler seiner Darstellungsweise sich häufen und vergrößern, auch ihre höchst originellen Vorzüge in das blendendste Licht stellte, sodaß man in den Fehlern nur die nothwendig tiefen Schatten dieses blendenden Lichtes zu sehen geneigt ist. In der That schildert uns „Süden und Norden" die Tarantella des tropischen Lebens, welche alles mittanzt in dieser duft- und täuschungsreichen Atmosphäre, von den Sternen, welche riesengroß auf die Berge zu sinken, von den Wasserfällen und Bergströmen, welche aufwärts in den Himmel zu steigen scheinen, von den Wolkenbrüchen, welche die Wälder niederreißen, bis zu den Mosquitos, welche aus dem tückischen Sumpf wie in einem Naturdelirium über die Menschen herfallen, bis zu diesen selbst, die im Rausch der Liebe, im Wahnsinn des Fiebers hin- und hergetrieben werden. Der Autor fragt am Schlusse im Namen Hardy's, dem er die Geschichte der selbsterlebten Abenteuer in den Mund legt: „Sind diese wilden, zerrissenen Bilder Wahrheit, sind sie Dichtung, Träume einer krankhaften Phantasie, die ihre ausschweifenden Gestaltungen bis zur Verzerrung, bis zum Wahnsinn auseinanderdrängt und drückt?"

Wenn diese Tarantella etwas gemäßigter, verständlicher dargestellt worden wäre, ohne jene unleidlich gesteigerte Sprachmengerei und Interjectionsmanier — wir würden „Süden und Norden" in die erste Reihe der Sealsfield'schen Werke stellen können. Es sind der spannenden Räthsel genug in der Erfindung, deren Lösung uns angenehm beschäftigen würde, während jetzt die sinnverwirrende Buntheit und die Carnevalssprünge der Phantasie uns entmuthigen, weil sie uns keinen einzigen

Ruhepunkt vergönnen. Erst gegen den Schluß hin, wo uns der Zusammenhang durchsichtiger wird, steigert sich die Theilnahme. Wir befinden uns in dem Paradiese Mexicos, dem südlichen Zauberlande Oaxaca, und zwar im Jahre 1825, zur Zeit als Mexico seine Bundesacte publicirte und die letzten Spanier aus dem Lande jagte. Eine Schar von Touristen, Amerikaner, mit ihnen ein Deutscher, abenteuern im Lande umher, geleitet von zwei Militärs, die der Gouverneur von Oaxaca ihnen mitgab. Doch diese verfolgen den Nebenzweck, einen spanischen Don, einen Gegner der jetzigen Regierung, aufzuheben, und führen dabei ihre Schutzbefohlenen kreuz und quer im Lande umher. Einer derselben verliebt sich in die entzückende Mariquita, die Tochter des Don, und begeht das doppelte Verbrechen gegen das mexicanische Gesetz, als Ketzer und Ausländer ihr am Altar das Jawort zu geben. Sie wird von dem empörten Vater ins Kloster gebracht, daraus befreit, folgt irrsinnig dem Geliebten, stürzt sich bei Veracruz ins Meer, und geht gerettet mit dem Schiff zu Grunde, das sie nach Louisiana bringen soll. Dieser Kern der Handlung schält sich aber erst am Schlusse des Werks aus einer Fülle der buntesten Schalen los, an denen sich die Leser vorher die Zähne zerbeißen müssen. Dann folgen freilich ergreifende und entzückende Scenen, Mariquita dem erzürnten Vater gegenüber, und die Liebesscene im Angesicht des hohen Orizaba, die von einem unerreichten Zauber des Colorits und der Darstellung ist. Bis dahin aber bewegen sich die Abenteuer der Touristen, welche natürlich für die Schuld des Gefährten, ohne sie zu kennen, mitbüßen müssen, in einem so sinnlos verschlungenen Kreise, daß man sich unter dem Einflusse einer drehkranken Magie zu befinden glaubt.

Nirgends aber zeigt sich die Erhabenheit der Naturpoesie so bewältigend wie in diesen Schilderungen Sealsfield's; das Zauberspiel der verschleierten Berglandschaften, der Blick auf beide Oceane und auf den gestirnten Himmel des Südens mit

dem Südlichen Kreuz, der Orkan und Wolkenbruch, die großen Kosmoramen tropischer Landschaft — das alles athmet einen den größten Dichtern ebenbürtigen Schwung und Glanz des Stils, und bildet zusammen einen glühenden Naturhymnus von entzückender Pracht. Wie neckische Zaubergestalten, sinnlich berauschend, bilden die Indianermädchen, die Encarnacions, die Pepitas, die Staffage der großen Tableaux und als ethnographische Seltsamkeit spielt das Zigeunerthum mit hinein in diesen Mummenschanz der Menschheitsrassen. Kein zweites Werk läßt überdies solche Rückschlüsse auf die Vergangenheit des Autors zu wie „Süden und Norden". Zwar der Deutsche, Herr Bohne, spielt in dem Roman keine sonderliche Rolle; er ist gelehrter, wenn man will, auch geistvoller als seine Genossen, doch wird er von diesen fortwährend persiflirt, und der Autor selbst scheint ihnen recht zu geben. Wenigstens schildert er mit feiner Ironie das Gutmüthig-Verderbliche, das Unpraktisch-Wohlwollende in seinen Rathschlägen und Thaten, was nie den Erfordernissen des Augenblicks gewachsen ist, bei aller Freiheitsschwärmerei die Devotion gegenüber Sr. Excellenz dem Gouverneur, und die Vaterlandslosigkeit, die schließlich in die mexicanische Offiziersuniform fährt. Man könnte mit dem Autor über diesen feinen Spott rechten, so viel Treffendes er enthalten mag. Doch uns liegt es näher, darauf hinzuweisen, daß Sealsfield seine „Deutschen" stets unter den „Preußen" sucht, und nie einen Oesterreicher schildert, um ja niemand auf die Spur zu leiten, die nach Poppitz in Mähren führt. Dagegen erinnert an Prag und Pöltenberg sehr vieles in diesem Oaxaca, besonders der Hauch katholisirender Andacht, der in dem tropischen Hymnus der Natur nicht verweht, sogar dem Kreuze des Südens gegenüber: „Da stand es, das Kreuz des Südens, hoch und hehr und kolossal und göttlich flammend im endlos schwarzen Himmelsraume, in weiter Ferne das Sternbild des Schiffes Argo, und weiter drüben der Centaur — aber weit und weit — wie in schauervoller

Ferne sich von dem göttlichen Christuszeichen haltend, das im endlos schwarzen goldenen Raume siegend aus tiefster Nacht und Finsterniß heraufblitzte gegen Norden, wo die Jupiter und Saturne, die Marse und Venusse verschwunden, und nur der kleine und große Ursus noch zu schauen, vor dem göttlichen Gestirn gleichsam auf den Knien liegend, die Erde berührend in Anbetung, vergehend — vor dem hohen überwindenden Kreuze, das sich so göttlich, mild, versöhnend herauf- und herüberneigte." Doch abgesehen von diesem schwärmerischen Zuge, der sich wie eine Reminiscenz katholischer Jugendandacht durch den Roman zieht, enthüllt derselbe auch eine scharfe Kritik des Katholicismus, in welcher der Verfasser gleichsam mit seiner Vergangenheit abrechnet, und schildert im Bischofspalaste von Oaxaca Scenen, deren Originalhelden vielleicht in Böhmen und Mähren zu suchen sind.

„Süden und Norden" war das letzte Werk, welches Sealsfield veröffentlicht hat. Aus einer andern Schrift: „Ost und West", las er Kertbény einige Stellen vor: anregende Naturschilderuug, philosophische Betrachtungen über den Geschichtsproceß, der sich in der Neuen Welt vollzieht; doch war dies Manuscript, das nicht veröffentlicht worden ist, unleserlich auf Papierschnitzel gekritzelt. Bisjetzt hat man nichts von einem literarischen Nachlaß des Autors erfahren können.

Sealsfield hatte sich, seit er den Entschluß gefaßt, in der Schweiz sich auf die Dauer niederzulassen, ein Bauerhaus „unter den Tannen" in der Nähe von Solothurn gekauft, ein wahres, schlichtes Bauerhaus, welches den flüchtigen Mönch an das Vaterhaus in Poppitz erinnern mochte. Denn derselbe Gang, welcher dort das Stockwerk in zwei Hälften theilt, fand sich auch im Hause unter den Tannen wieder. Hier lebte Sealsfield im Schatten der Wald- und Obstbäume in einsamer Zurückgezogenheit, meistens bei geschlossenen Fensterläden, indem seine Augen durch die beständigen furchtbaren Ungewitter, die er in der Jugend in Louisiana erlebte, sehr geschwächt

waren. Er gerieth dadurch in den Ruf, ein Timon und Menschenfeind zu sein, obgleich er mit vielen namhaften Schweizern, mit dem Nationalrath Peyer in Schaffhausen, dem Staatsanwalt Amiet in Solothurn, mit Alfred Hartmann, einem Patriciersohn aus Solothurn, bekannt durch seine „Kiltabendgeschichten", durch den Roman „Meister Putsch und seine Gesellen", in freundschaftlichem Verkehr lebte. Im ganzen aber verkehrte der das Cölibat in Ehren haltende Einsiedler, der als seine Caricatur den lebendigen „Einsiedel" des solothurner Stadtwappens in nächster Nähe hatte, mit seinen eigenen Lebenserinnerungen „aus beiden Hemisphären", und mochte oft der üppigen Urwälder am Ufer des Red-River gedenken, wenn er den herrlichen Schweizerwald, der dicht hinter seinem Hause begann, bis zu den Marmorbrüchen des Weißensteins in die Höhe pilgerte. Die Persönlichkeit Sealsfield's ist jetzt durch Photographien und Bilder bekannt geworden; wir wollen sie hier mit Kertbény's Worten schildern: „Es saß mir gegenüber links auf dem Kanapee ein Mann, der wol schon mehr an Alter als das Jahrhundert zählte, aber nichts weniger denn zu auffallende Spuren davontrug oder gebeugt schien. Im Gegentheil, dem Aussehen und den Bewegungen nach hätte man wol auf funfzig rathen können. Die Figur war nicht groß, aber auch nicht klein; nicht mager, nicht fett; der Kopf dagegen, schien kleiner, als die Schultern erwarten ließen. Der Blick zeigte sich tiefliegend und durch die Augengläser mit Anstrengung scharf scheinend; die Stirn gab sich hoch, aber der Untertheil des Gesichts breiter. Stark war die Nase, aber plump; der große Mund schien, wahrscheinlich durch Mangel an Backzähnen, eingekniffen, dadurch das Kinn vorstehender. Das kurze Kopfhaar war noch nicht weiß, blos salz- und pfeffergrau. Charakteristisch wies sich der kurz mit der Schere zugestutzte Schnurrbart dadurch, daß er über der Lippe noch schwarz geblieben, dann aber graumelirt sich mit dem spärlichen weißen Backenbarte zusammenzog, wodurch das Kinn ausrasirt

hervortrat und damals noch ein Tupfchen Kinnbart hatte. Am meiſten und nicht angenehmſten fielen die großen flachen Ohren auf, die breitgedrückt wegſtanden und oben wie fauniſch zugeſpitzt waren. Es war in der Phyſiognomie wie in Tracht und in den Manieren auch nicht die Spur von dem, was wenigſtens wir Continentalen uns unter einem geborenen Amerikaner oder Engländer als angelſächſiſcher Raſſentypik vorſtellen. Es war kein Menſch mit «zwei linken Armen», wie Heine ſagt; auch nichts von jenem Spitzigen, ſauertöpfiſch Magern des echten Yankee. Sealsfield trug — ein Greuel für Engländer! — eine ſehr ſteife ſchwarze Seidenkravatte von rückwärts zu ſchnallen. Dazu ſo ſchlecht gemachte Hemden wie der echteſte Deutſche, einen alten verblichenen Hausflaus und Zwillichbeinkleider; auch ehrenwerthe ausgetretene Stiefeln ſtatt Rahmſohlenſtifletten. Im ganzen machte er mehr den Eindruck eines alten quieſcirten Militärs, hätten ihm die Brillen nicht — daheim ſilberne, auswärts goldene — das Ausſehen eines alten Schreibers gegeben."

Sealsfield reiſte noch zweimal nach Amerika, im Jahre 1850, wo er als berühmter Autor glänzend auch im Weißen Hauſe in Waſhington empfangen wurde, und im Jahre 1859.*) Ihm gehörte bis zu ſeinem Tode jene Plantage in Louiſiana, deren Werth ſich ſeit dem Ankauf mindeſtens verzehnfacht hat. Auch beſaß er ein großes, wenngleich unſicheres Vermögen in amerikaniſchen Eiſenbahnactien. Ein ernſtes Unterleibsleiden führte nach langwierigem Krankenlager, welchem die Pflege der Freunde nicht fehlte, am 26. Mai 1864 ſeinen Tod herbei. Auf dem Sanct-Nikolaskirchhofe unter dem Wyſſenſtein bei Solothurn ruhen ſeine ſterblichen Ueberreſte.

---

*) Während dieſes letzten Aufenthalts in Amerika ſandte er der Verlagshandlung F. A. Brockhaus auf deren Erſuchen eine Selbſtbiographie zur Benutzung für die zehnte Auflage des Converſations-Lexikon, in der er aber über ſeine Abſtammung und ſeinen wahren Namen nichts mittheilte.

Charles Sealsfield, der „große Unbekannte", hat das Geheimniß seines Lebens bis zum Tode gewahrt und auch dann nur den Schleier gleichsam unabsichtlich und wider Willen gelüftet, um den Seinigen die letzten Liebesgaben zuzuwenden. Daß die vielfach zersplitterte Aufmerksamkeit durch den Lebensroman, den das Testament enthüllte, wieder auf den Schriftsteller Sealsfield hingelenkt wurde, muß im ganzen als eine erfreuliche Thatsache begrüßt werden. Alfred Meißner sagt mit Recht, daß Sealsfield obenanstehe unter einer großen Reihe ungekannter uneingestandener, sozusagen heimlicher Classiker, die wir in Deutschland haben: „eine Riesengestalt und doch — wo bleiben die Augen der Menge? — fast stets übersehen!" Seine Schriften fielen in die jungdeutsche Epoche unserer Literatur und machten in literarischen Kreisen um so größeres Aufsehen, als die Weltfahrten gerade Mode waren, als die damaligen gefeierten Tagesschriftsteller sich mit Reiseskizzen die Sporen verdient hatten, als diese großen Gemälde transatlantischen Lebens die pariser und londoner Bilder, ja selbst die Beduinenfahrten Semilasso's durch ihre imposanten Perspectiven in Schatten stellten. Sealsfield war in seinen Naturmalereien ein kosmopolitischer Jean Paul; das waren nicht Beschreibungen nach dem Muster eines Thomson, wie wir sie bei Washington Irving, Walter Scott und Cooper finden, das waren Dithyramben einer mit dem Thyrsus einherstürmenden Verzückung, Hymnen auf den Weltgeist, gesungen auf dem Ocean und in den Prairien! Und wiederum, diese Menschen und Sitten waren nicht kleinstädtische Gesellschaftstypen, nicht einmal gewöhnliche psychologische Studien, es waren Typen der großen Rassenunterschiede; Neger, Indianer, Mischlinge jeder Art spielten auf dieser Bühne mit; die Creolen am Fuße der Anden wie die eingeborenen Söhne Pennsylvaniens und Neuyorks, die Kinder Amerikas treten den Kindern Europas gegenüber! Es waren Weltbilder vom Standpunkte des Kosmopolitismus, kühne Versuche zur Verwirklichung jener Welt-

literatur, welche Goethe in Aussicht stellte; Werke, die in Amerika, England und Deutschland gleichen Erfolg hatten, gleiches Aufsehen erregten!

Welche Entwickelung mußte der österreichische Mönch durchmachen, um sich zu diesem Weltblick emporzuschwingen! Dennoch sind die Spuren der österreichischen Heimat keineswegs in Sealsfield's Werken verlöscht; er ist in vieler Hinsicht ein österreichischer Lyriker. Ohne Frage klingen seine grandiosesten Land- und Seeskizzen in der schwunghaft bilderreichen, oft überschwenglichen Darstellung an die ersten Dichtungen von Anastasius Grün an, nur daß eine reiche Anschauung den übergreifenden Schwung der Phantasie stets rectificirte. Auch werden diese Schilderungen durch einen Stil charakterisirt, der es liebt, einen Gedanken in mehrere Bilder hinauswachsen zu lassen, der gleichsam mehrere Blüten an Einem Stengel treibt. Mit Adalbert Stifter aber hat Sealsfield, bei dem augenfälligen Gegensatze, daß jener im Kleinleben der Natur verhauste, während dieser mit höherm Schwung als Bryant und Longfellow die Unermeßlichkeit der Schöpfung feierte, nicht nur das innige Naturgefühl gemein, sondern auch die Eigenthümlichkeit, daß die schwachen Contouren der Composition gänzlich unter dem blendenden Colorit verschwinden. Sealsfield ist großartiger im Entwurf als Stifter, aber fragmentarischer; es gelingt ihm selten, eine Erzählung mit einem gewissen Gleichmaß der Behandlung, mit Steigerung des Interesses zu Ende zu führen; ja was das Lesepublikum vorzugsweise sucht, eine sich klar und mit Spannung fortspinnende Geschichte, einen Helden, der das Hauptinteresse in Anspruch nimmt, das fehlt in Sealsfield's Werken. Das Romanhafte darin war ein Zugeständniß an den Geschmack der Menge — die Phantasie des Autors rechnete mit andern Factoren; die Menschheitsrassen, die Welttheile, die Nationalitäten spielten die Rolle, die in andern Romanen den phantasievoll ausgeschmückten Individuen zuertheilt wird. Doch die dithyrambische, sich selbst berauschende

Darstellung, die Unfähigkeit maßvoller Beschränkung, die Neigung, das Leben wie einen bunten Carneval anzusehen, wobei auch der vielgewanderte Stil eine buntscheckige Jacke mit Fetzen aller Art anzieht, das formell Unausgegorene bei seltener Macht der Phantasie und Größe der Weltanschauung dürfte auch auf seine engere Heimat hinweisen, in deren Schöpfungen wir bisjetzt vergebens nach sicherer Plastik der Darstellung und harmonischer Anlage und Ausführung suchen! Bei Stifter wie bei Sealsfield treten die Gestalten oft in einer traumhaft-visionären Beleuchtung vor uns hin, bei jenem in idyllischen Tableaux, bei diesem in culturgeschichtlichen Gruppen; aber sie lösen sich nicht los in freier Bewegung, und der Faden, an dem sie wandeln, verknotet sich oft oder zerreißt zu großem Schaden für die anfangs wach gerufene Theilnahme.

Die Enthüllungen über die Doppelgestalt Postel-Sealsfield werfen auch ein interessantes Licht auf die Liebesschilderungen in den Werken des „Unbekannten". Er stellt in Wahrheit die Liebe vom Standpunkt des Cölibatärs dar; er sieht sie ein wenig durch die Brille Gregor's VII. Und durch diese Brille gesehen, erscheint sie bald in engelhafter Reinheit, in madonnenhafter Verklärung, bald im wüsten Rausch erhitzter Sinnlichkeit; es fehlt die schöne Mitte zwischen der Apotheose und der Orgie. Wie schwärmerisch zart empfinden seine Helden und Heldinnen, wie ätherisch selbst solche Modedamen wie Dougaldine, wie erinnert da alles an die Clotilden Jean Paul's, wie entscheidet ein Blick, ein Wort für das ganze Leben! Und auf der andern Seite — welche Arome üppigster Sinnlichkeit, welch ein Hauch der Wollust durchweht jene Sittenbilder von Mexico, von Saratoga, von Louisiana, von Neuyork! Seine einzelnen Heldinnen sind zart, engelhaft; doch wo er die Frauen in Gruppen schildert, da vertreten sie nur die Verlockungen des Geschlechts, die Dämonen der Lust! Es ist die Phantasie eines Fiesole, welche die süßesten Engelsköpfchen träumt, abwechselnd mit der Phantasie eines Augu-

ſtinus, der gegen die verlockenden Viſionen der Wolluſt kämpft. Doch mit dieſer Natur- und Liebesſchwärmerei eines Jean Paul hätte Sealsfield nie die Theilnahme der praktiſchen Völker jenſeit des Kanals und des Oceans erobern können, wenn er ſich nicht auch den praktiſchen Weltblick angeeignet, Zuſtände und Perſonen ſcharf und beſtimmt und vor allem mit köſtlichem Humor zu zeichnen verſtanden, die großen ſocialen Fragen kühn erfaßt, glänzend durchgeführt; wenn er nicht mit Irving, Cooper und Dickens, die er alle an Tiefe des Humors übertrifft, in der Darſtellung realer Genrebilder wacker gewetteifert hätte! Hierzu kommt der Glaube an die große Zukunft, an die freie Entwickelung der Menſchheit, der in allen ſeinen Schriften pulſirt und dem tapfer zugreifenden Inſtinct jener praktiſchen Nationen entſpricht. In unſerer Nationalliteratur ſteht Sealsfield als geiſtvoller Schöpfer des exotiſchen, des weltbürgerlichen Romans da, der in jüngſter Zeit eine erfolgreiche Pflege fand. Doch die Gerſtäcker, Ruppius, Armand, Wachenhuſen übertreffen Sealsfield vielleicht in jenen wohlfeilen Vorzügen einer leichten und dem großen Publikum bequemen Erzählergabe; ſie haben vor ihm in der Schilderung amerikaniſcher Zuſtände den Reiz der Neuheit voraus; denn wie Sealsfield ſelbſt einmal ſagte, als er ſchrieb, waren ſeine Romane photographiſch wahr in jedem Worte, jetzt ſind ſie es nicht mehr, da in Amerika die Veränderung noch zauberhafter vor ſich geht als im alten Europa. Darum wünſchte er ſich keine neuen Auflagen, verzichtete ſelbſt auf den hiſtoriſchen Werth ſeiner Werke; in Amerika, meinte er, gibt man nichts mehr auf Geſchichte, blos auf Gegenwart. Doch trotz dieſer Vorzüge, welche nicht einmal alle das Verdienſt jener Autoren ſind, überragt Sealsfield den ganzen Nachwuchs der exotiſchen Romanſchriftſteller durch die geniale Urſprünglichkeit ſeiner Darſtellung und die Größe ſeiner culturgeſchichtlichen Perſpectiven!

Adalbert Stifter.

Mit Adalbert Stifter hat die österreichische Literatur einen ihrer hervorragendsten Repräsentanten verloren, der namentlich als Meister prosaischer Darstellung den ersten Rang unter den Autoren des Kaiserreichs einnimmt. Allerdings hat sich sein Entwickelungsgang nicht in aufsteigender Linie bewegt; er hat eine bestimmte Höhe nicht überschritten und in letzterer Zeit unsichere und fragwürdige Versuche auf dem Gebiete großer zusammenhängender Composition gemacht; aber die Summe dessen, was er geschaffen, sichert ihm die warme Anerkennung des österreichischen und deutschen Publikums. Ueber Stifter's im ganzen einfache Lebensverhältnisse, über seine Lieblingsbeschäftigungen und Gedankengänge haben wir neuerdings Auskunft erhalten in den „Briefen, herausgegeben von Johannes Aprent" (3 Thle., 1869), denen auch ein Lebensabriß des Dichters vorausgeschickt ist.

Adalbert Stifter wurde am 23. Oct. 1805 in dem Marktflecken Oberplan in dem südlichen Böhmen geboren. Sein Vater, Johann Stifter, war Hausbesitzer und Leinweber, seine Mutter, Magdalena Friepeß, die Tochter des Fleischers Franz Friepeß in Oberplan. So in den beschränktesten kleinbürgerlichen Verhältnissen aufwachsend, erhielt er die ersten, mächtig nachwirkenden Anregungen von der umgebenden Natur: der düstere Böhmerwald mit seinen Waldseen, die Moldau mit ihren Felsufern und Burgen prägten sich tief in das Gemüth des Knaben. Es waren diese feststehenden Naturbilder, die er in seinen

Dichtungen später so stimmungsvoll zu beleuchten wußte. Es ist die benachbarte Scenerie seines Geburtsorts, die er in einer seiner schönsten Erzählungen: „Der Hochwald", so meisterhaft darstellte, und dieser Geburtsort Oberplan ist die Heimat seines letzten Helden Witiko, dessen Fahrten ihm zu einer fast topographischen Schilderung jener Gegenden Veranlassung gaben.

Nicht die breiten fruchtbaren Ebenen, nicht die schneebedeckten Hochalpen, jene hinausweisend auf ein Feld freischaffender Thätigkeit, diese gigantisch emporzeigend in den Himmel und das Gemüth zu erhabenen Gedanken aufrichtend, erwecken solch inniges Naturgefühl, solche Lust an träumerischem Versenken in die innerste Seele der Landschaft, wie das düster umwaldete Mittelgebirge mit seinen traulichen Thälern, stillen Einsamkeiten und lockenden Fernsichten. War es doch im Nordwesten des Böhmerwaldes, dort, wo der Gebirgsstock des Fichtelgebirges aus ihm herauswächst, in jenen ganz ähnlichen Waldthälern, wo die Muse eines Dichters erwachte, der an Innigkeit des Naturgefühls nur von Stifter erreicht wurde, wo der junge Jean Paul zuerst mit träumerischen Augen die Herrlichkeit der Welt in sich einsog! Wunsiedel und Oberplan sind zwei Heimatstätten deutscher Naturlyrik.

Stifter besuchte die Schule in Oberplan und hatte einen trefflichen Lehrer an Joseph Jenne, der seine Schüler besonders im Abfassen von Briefen und Aufsätzen übte. Jenne gab den Rath, den jungen Stifter auf das Gymnasium zu schicken; der Kaplan von Oberplan gab ihm zu diesem Zweck Vorunterricht in der lateinischen Sprache, doch erklärte er seinen Zögling für vollkommen talentlos. Inzwischen verunglückte Stifter's Vater, indem er zwischen Wels und Lambach in Oberösterreich 1817 von dem eigenen umstürzenden Flachswagen erschlagen wurde. So schien wegen der Mittellosigkeit der Familie die Zukunft des Knaben ganz in Frage gestellt zu sein. Indeß brachte ihn sein Großvater 1818 in die Benedictinerabtei Kremsmünster in Oberösterreich, in der sich ein Gymnasium befand,

und stellte ihn dem Lehrer und Priester Placidius Hall vor, der sich von Haus aus für ihn interessirte und ihm später ein zweiter Vater wurde. Nach wohlbestandener Prüfung wurde Stifter in das Gymnasium aufgenommen und zeichnete sich so aus, daß er schon am Ende des ersten Schuljahres den ersten Klassenpreis erhielt. Angeregt durch den Lehrer der Poesie, Ignaz Reischel, wandte sich Stifter schon früh mit besonderer Vorliebe der Dichtung zu und studirte mit Eifer die römischen, griechischen und deutschen Dichterwerke. Auch verfaßte er selbst bereits insgeheim Gedichte. Nebenbei widmete er sich dem Zeichnen in seinen Mußestunden und lernte die Aquarellmalerei. Schon als Kind hatte er nach allen Büchern gehascht, die ihm in die Hände fielen; auch in Kremsmünster blieb eine vielseitige Lektüre seine Lieblingsbeschäftigung. So war Stifter auch außerhalb der eigentlichen Schulstudien vielfach angeregt, als er das Gymnasium im Herbst 1826 verließ, um sich in Wien dem Studium der Rechte zu widmen. Die Beschäftigungen seiner Muße setzte er fort; doch der juristischen Facultät wurde er bald untreu, indem er sich mit besonderm Eifer der Mathematik und den Naturwissenschaften widmete und sich zu einer Professur in diesen Fächern vorbereitete. Auch nach Ablauf seines akademischen Trienniums konnte er sich indeß nicht für eine bestimmte Carrière entscheiden; er hatte als Maler Fortschritte gemacht und die Aquarellmalerei mit der Oelmalerei vertauscht; auch als Schriftsteller war er regsam geblieben, ohne indeß etwas von seinen schriftstellerischen Versuchen zu veröffentlichen. So waren diese künstlerischen Studien nicht im Stande, ihm eine äußere Existenz zu gründen, und er mußte sich seinen Lebensunterhalt durch Privatstunden verdienen, die er in der Physik und Mathematik ertheilte. Durch diese Stunden kam er indeß in die Kreise der gebildeten höhern Aristokratie, die seinem weitern Fortkommen sich förderlich erwies. Im Hause der Baronin von Münk, einer eifrigen Beschützerin der Dichtkunst, fühlte er sich bald heimisch und von ihr ging die erste

Anregung aus, daß der Dichter seine Versuche der Oeffentlichkeit übergeben möchte. So erschienen seine Erzählungen in der „Iris" und in andern Jahrbüchern und Zeitschriften, und fanden bald solchen Anklang, daß im Jahre 1844 bei Heckenast in Pesth eine erste Sammlung in zwei Bänden unter dem Titel „Studien" erscheinen konnte. Wir fügen gleich hinzu, daß der dritte und vierte Band dieser „Studien" im Jahre 1847, der fünfte und sechste im Jahre 1850 erschienen.

Trotz der Unsicherheit seiner Lebensverhältnisse hatte sich Stifter verheirathet, und zwar mit Amalie Monhaupt, der Tochter des Veteranenoffiziers aus den Befreiungskriegen Philipp Monhaupt. Die Hochzeit fand am 17. Nov. 1837 statt. Er wahrte sich vor der traurigen Vereinsamung des Hagestolzen, die er später mit so meisterhaften Zügen geschildert, und aus diesem Negativbild ist ein Schluß auf das Glück seiner Ehe erlaubt.

Inzwischen hatte der junge Novellist Zutritt zu bedeutenden Persönlichkeiten gefunden, die ihm zum Theil durch dauernde Freundschaft verknüpft blieben. Seine eifrige Beschäftigung mit den exacten Wissenschaften brachte ihn in Beziehungen zu Andreas Baumgartner, einer Autorität auf diesem Felde, Professor der Physik und nachmaligem Minister, der ihm ein treuer Freund blieb. Er wurde in die Salons der Aristokratie eingeführt; Anna, Fürstin von Schwarzenberg, Witwe des Feldmarschalls Karl von Schwarzenberg, eine ungewöhnlich begabte Frau, gehörte zu seinen Gönnerinnen, ebenso Graf Ferdinand Colloredo von Mansfeld, dessen Sohn Joseph er unterrichtete. Auch dieser, welcher später Fürst wurde, blieb Stifter's inniger Freund. Ebenso war Stifter der Lehrer des jungen Fürsten Richard Metternich, des spätern österreichischen Botschafters in Paris; er weihte den künftigen Diplomaten in die Geheimnisse der Mathematik und Physik ein, Kenntnisse, von denen derselbe später gewiß nur einen sehr mäßigen Gebrauch machen konnte, da die Diplomatie nicht zu den exacten Wissenschaften gehört.

Im Frühling 1848 ging Stifter, wie er schon öfter im Sommer gethan hatte, mit seiner Gattin in sein geliebtes Oberösterreich und verlebte den Winter und den folgenden Sommer in Linz. Im Herbst 1849 erhielt er von dem Unterrichtsministerium einen Ruf als Schulrath und Inspector der Gymnasien von Wien und Unteröſterreich, lehnte aber das Amt ab und bat den Minister, ihn als Schulrath und Volksschuleninspector in Oberösterreich wirken zu lassen, da er Land und Leute hier genau kenne. Der Minister bewilligte das Gesuch, sodaß Stifter im Jahre 1850 nach Linz übersiedelte, dort die gewünschte Amtsthätigkeit antrat und lange Jahre hindurch fortführte.

Die sechs Bände „Studien", die gleichzeitig zum Abschluß gekommen waren, hatten inzwischen dem Autor einen weit über die österreichischen Landesgrenzen hinausreichenden Ruf verschafft. Sie waren ein neues Lebenszeichen österreichischen Geistes, nicht verwandt dem Lerchenruf österreichischer Freiheitslyrik, der damals in alle Lüfte schmetterte, aber ebenso wenig befangen in der Engherzigkeit der spießbürgerlichen Gemüthlichkeit, die in den Declamations- und Witzübungen eines Castelli und Saphir gipfelte; es war ein geistiges Stilleben, das in diesen Studien hervortrat, das nirgends gegen die Polizeischranken Metternich's anprallte, aber durch seine innere Vertiefung sich wesentlich von der seichten Behaglichkeit und Beschränktheit der damaligen österreichischen Prosaiker unterschied. Während Grillparzer und Halm das höhere, rhythmisch beflügelte Drama, Anastasius Grün und Nikolaus Lenau die politische und skeptische Lyrik Oesterreichs auch in Deutschland zu glänzender Anerkennung gebracht hatten, gab es keinen österreichischen Novelliſten und Romandichter von Ruf; ja die österreichische Prosa im Lande ob und nieder der Enns blieb eigenthümlicher Abweichungen vom deutschen Sprachgenius verdächtig, jener Abweichungen, denen der Kanzleistil des kaiserlich

königlichen Beamtenthums bis in die neueste Zeit hinein die officielle Weihe gibt. Stifter's Prosa erschien von Anfang an von classischen Tendenzen durchdrungen; sie war originell, doch nicht durch gewohnheitsmäßige Sprachsünden, sondern durch die Prägnanz eines eigengearteten Talents, welches der Darstellung ein scharfes und bestimmtes Gepräge gab. Dabei hatte sie anmuthige Grazie und bewegte sich in schöner Gliederung; man fühlte gleich, es war ein Meister, der hier auf der Klaviatur der Sprache spielte.

Die „Studien" Stifter's mochte man als Novellen, als Erzählungen bezeichnen; sie ließen sich doch nur mit Mühe in diesen Rahmen einspannen, ja sie zeigten nach dieser Seite hin sogar viele bedenkliche Lücken. Die Freunde der Novelle und ihrer spannenden Conflicte, der Erzählung und ihrer buntwechselnden Abenteuer legten gewiß eine große Zahl der Stifter'schen Erzählungen mit Unbefriedigung beiseite, da ihnen die Anreizung der Phantasie durch spannende Erfindung nur zum Theil eigen ist. In Stifter's Augen sollte der Titel „Studien" nur ein Ausdruck bescheidener Selbstschätzung sein; er selbst sagt in der Vorrede zum ersten Bande: „In beiden folgenden Versuchen wird dem Publikum eine Sammlung loser Blätter vorgelegt, die sich zu verschiedenen Zeiten von meinem Schreibtisch verloren hatten. Es lag eigentlich nie in meiner Absicht, als Schriftsteller aufzutreten, sondern wie die meisten Menschen eine Lieblingsspielerei haben, der sie sich zur Erheiterung hingeben, so liebte ich es, in gegönnten Stunden mich in Bildern und Vorstellungen zu ergehen, wie sie eben der Gemüthslage zusagten, und solche Dinge zu Papier zu bringen; allein wie es mit jeder Liebhaberei geht, daß man sie nämlich immer weiter treibt, so ging es auch hier. Die Zeit am Schreibtische ward endlich die liebste und gewünschteste, und wie jede heimliche Liebe zuletzt eine offene wird, wird es auch die Schriftstellerei — und ist man einmal so weit, daß man mehrere zerstreute Blätter in den Händen des Publikums weiß, so ist der Schritt

ein ganz leichter, daß man sie sammelt und ein Buch daraus macht, ob mit Recht oder Unrecht, weiß der Verfasser ja selber nie, da er aus seinen Arbeiten zuletzt doch immer nur das Gewollte herauslieſt, nicht das Gewirkte. Auf dieſe Weiſe entſtanden folgende Bände und auf dieſe Weiſe wünſcht der Verfaſſer, daß man ihr Erſcheinen entſchuldige."

Nicht von dieſem Standpunkte des Dilettantismus, den der Verfaſſer aus Beſcheidenheit für ſich in Anſpruch nimmt, der aber dem Publikum gegenüber ſtets ein ungerechtfertigter bleibt, erſcheint der Titel „Studien" annehmbar, ſondern mehr vom Standpunkte des bildenden Künſtlers aus, der in ſeiner Mappe hier ſkizzirte, dort farbenbunt ausgeführte Bilder aus Natur und Menſchenleben heimbringt, Studien, die kleine Kunſtwerke oder Cabinetsſtücke ſein können, aber meiſtens als Vorarbeiten zu größern Gemälden noch über ſich hinausweiſen. In der maleriſchen „Studie" überwiegt oft die ſorgfältige Ausführung des Details; ja es kann irgendein einzelnes Verſatzſtück, das in die verſchiedenſten Decorationen der Natur paßt, an und für ſich aber keinen künſtleriſchen Eindruck hervorzurufen vermag, herausgegriffen und ſelbſtändig behandelt werden. Durch dies Ueberwiegen der ſauberſten Detailausführung, das oft bis zur Bevorzugung des landſchaftlichen Hintergrundes vor den Familien- und geſchichtlichen Gruppen der Erzählung fortgeht, unterſcheiden ſich Stifter's Novellen als „Studien" von den gewöhnlichen novelliſtiſchen Unterhaltungsſchriften, in denen meiſtens die raſchablaufende Handlung allein den Sinn gefangen nimmt.

Hier macht ſich nun gleich der Einwurf geltend, der ſeit Leſſing's „Laokoon" mit größerm oder geringerm Recht der beſchreibenden Poeſie als einer unberechtigten Miſchgattung, als einem Uebergriff der Dichtkunſt in das Gebiet der Malerei entgegentritt. In der Allgemeingültigkeit, mit welcher dieſer Vorwurf ausgeſprochen und von einzelnen Literarhiſtorikern

wie von Gervinus selbst den lyrischen Schilderungen Byron's entgegengehalten wird, beruht er indeß auf einem vollkommenen Misverständniß, sodaß Lessing's „Laokoon" nach dieser Seite hin eines revidirenden Commentars bedarf. Lessing wendet sich nicht gegen die Schilderung als solche, sondern er weist nur nach, wie sich die dichterische Darstellung von der malerischen unterscheiden muß. Ihm schweben dabei die schlechten Muster der damaligen beschreibenden Dichtung vor, welche wie Haller's „Alpen" nur versificirte Naturgeschichte waren und die Erscheinungen dadurch schilderten, daß sie ihre Merkmale, eins nach dem andern, aufführten. Statt dessen ermahnt Lessing die Poesie, die bei ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nützen kann, diejenige zu wählen, welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erweckt, von der sie ihn braucht. Er will ihr keineswegs alle Bilder körperlicher Schönheit nehmen, sondern ihr nur den Weg verleiden, auf dem sie zu solchen Bildern zu gelangen gedenkt, indem sie die Fußstapfen einer verschwisterten Kunst aufsucht, in denen sie ängstlich herumirrt, ohne jemals mit ihr das gleiche Ziel zu erreichen.

Ueber diesen Unterschied in der Darstellungsweise von Malerei und Dichtkunst hat Lessing einige treffende Bemerkungen gemacht, die ihre Geltung immer behaupten. Freilich konnte er nicht erwarten, daß er mit denselben auf lange Zeit den ästhetischen Horizont der deutschen Kunstweisheit wie mit Bretern vernageln und der Geistesarmuth der Pedanten eine Wehr und Waffe geben würde, mit der sie gelegentlich blind dreinschlägt. Denn Lessing hat mit jenen Bemerkungen keineswegs die Fülle der Kunstregeln in Betreff der schildernden Poesie erschöpft, wie dies theils außerhalb seiner Intentionen lag, indem er nur die Regeln hervorhob, welche zur Bestimmung der Grenzlinien der Malerei und Dichtkunst dienen konnten, theils auch für ihn eine Unmöglichkeit war, indem er wie jeder Kunstrichter seine

Entscheidungen nur nach den vorliegenden Mustern fällte und die neuen Bahnen, welche die Talente der Zukunft einschlagen würden, nicht berücksichtigen konnte.

Mit Goethe's „Werther", den Dichtungen Jean Paul's, Byron's, Victor Hugo's, der spätern deutschen Naturlyrik trat nämlich die beschreibende Naturpoesie, die früher, in Kleist's „Frühling" und Thomson's „Jahreszeiten", mit der empfindenden nur durch ein lockeres Nebeneinander verbunden war, mit dieser in eine so innige Einheit, daß sich beide als gesonderte Elemente nicht mehr scheiden ließen. Sie wuchsen aus einem tiefern geistigen Mittelpunkt heraus, aus dem Centrum einer Weltanschauung, die mit orientalischer Naturmystik und modernem Pantheismus ebenso zusammenhing wie mit jener Religiosität Schleiermacher's, welche in der Vermittelung des Einzelnen mit dem Universum Sinn und Aufgabe aller Religionen fand. Lessing's Regeln galten nur für die äußerliche, wir möchten sagen realistische Schilderung und verdienen von unsern Realisten mehr beachtet zu werden, als dies meistens der Fall ist; sie verlieren ihre uneingeschränkte Geltung gegenüber einer Naturpoesie, welche aus den Tiefen der Empfindung heraus dichtet, aus dem Gefühl der Einheit aller Wesen, des Menschen und der Natur. Freilich, der Hauptsatz Lessing's läßt sich durch eine erweiternde Interpretation auch auf diese moderne Naturschilderung übertragen, jener Satz, daß der Dichter die Schönheit nicht nach ihren Bestandtheilen, sondern nach ihrer Wirkung schildern soll. In jener Verschmelzung der Schilderung und Empfindung ist die Wirkung immanent, von Haus aus mitgesetzt. Das Naturbild erzeugt die Stimmung, aber aus dieser Stimmung heraus wird es vom Dichter nachgeschaffen.

Mit diesen allgemeinen Betrachtungen schweifen wir nicht ab von der Charakteristik Stifter's, sondern wir setzen die wesentlichen und zum Theil streitigen Punkte fest, die bei der Schätzung dieses Autors ins Gewicht fallen. Die „Studien"

Stifter's bewegen sich zum großen Theil in Naturschilderungen, aber diese Schilderungen sind keine trockenen Beschreibungen, sie sind von einem stimmungsvollen Hauch beseelt, durchdrungen von einer Naturandacht, für welche nichts gleichgültig und äußerlich bleibt, die alles in das innere Heiligthum der Seele hereinzieht. Lessing's Tadel der beschreibenden Poesie kann daher die „Studien" nicht treffen, denn diese umläuft nur die äußere Peripherie der Welt und folgt höchstens einer oder der andern geistigen Tangente; in Stifter's „Studien" aber werden stets die Radien zu dem geistigen und seelischen Centrum gezogen. Es sind Dithyramben und Elegien der Naturlyrik, die sich hier in Prosa auseinanderfalten, ohne ihren Schwung und ihre Bedeutung zu verlieren.

Stifter hat hierin einen großen Vorgänger, Jean Paul; man hat öfter auf die Verwandtschaft dieser beiden Autoren aufmerksam gemacht, ohne indeß ihre Aehnlichkeit auf das rechte Maß zurückzuführen. Der Humor Jean Paul's ist Stifter verschlossen; die unendliche Fülle sprühender Einfälle und Vergleichungen fehlt ihm ebenso wie das Barocke, Buntscheckige, Gesuchte, welches durch diese geistigen Extratouren in die Jean Paul'sche Darstellung kommt. Freilich vermissen wir auch die Weite des Horizonts, welche bei Jean Paul durch die Fülle des aufgenommenen geistigen Materials, bei aller oft äußerlichen Aufspeicherung, keineswegs beengt wird. Wo es aber die Dithyrambik des Naturgefühls gilt, da schlug allerdings der Puls der Empfindung bei beiden in denselben Takten, und der Eigenthümlichkeit Jean Paul'scher Ausdrucksweise, die mit einer kühnen Bildlichkeit die Natur beseelt, ist niemand so nahe gekommen wie Stifter; es gibt Stellen in Stifter, die von Jean Paul abgefaßt sein könnten. Der Einfluß des letztern ist unverkennbar; ein Beweis hierfür liegt darin, daß gerade in dem ersten Bande der „Studien" die Jean Paul'sche Darstellungsweise überwiegt, während Stifter sich später mehr von derselben loszumachen suchte und in das Fahrwasser

Goethe's einlenkte. „Der Condor" ist durchaus in Jean Paul'schem Geist entworfen und ausgeführt. Wer die Schilderung der Luftschiffahrt mit derjenigen im „Campanerthal" vergleicht, wird den bestimmenden Einfluß des ältern Meisters herausfühlen; es ist keine Copie, es ist ein verwandter Geist, welcher so bedeutsamer Anregung folgt. In den „Feldblumen", vielleicht der frischesten Erzählung Stifter's, in welcher eine gewisse jugendliche Munterkeit herrscht, ist die Wahl der Kapitelüberschriften aus dem Bereich der Botanik mit ihrer selten schlagenden, meist nur hereinschimmernden Bedeutung ganz im Jean Paul'schen Geschmack; ja die „Bunten Steine" erinnerten später ganz direct an die mineralogischen Kapitel der „Flegeljahre". Auch die stilistische Gleichartigkeit in den ersten „Studien" ist auffallend; wo der Stil hier, wie bei Jean Paul, einen dithyrambischen Aufschwung nimmt, da reiht sich kurzathmig Bild an Bild, durch Gedankenstriche wie durch ebenso viele Polysyndetons mehr verbunden als getrennt. Dieser Odenstil der Streckverse findet sich gleichmäßig bei beiden Autoren, wie wir durch mehrfache Parallelstellen beweisen könnten. Die Aehnlichkeit erstreckt sich auf viele Eigenheiten. Beide Autoren lieben in ihren Naturschilderungen die kosmischen Perspectiven, selbst wenn sie damit den nächsten Eindruck aufheben; beide schildern selten einen Sonnenauf- und Untergang, wo sie nicht zugleich über das nächste Landschaftsbild und das Farbenspiel des Horizonts hinaus in die Erd- und Himmelsweite führen. Jean Paul liebt es, die Sonne im Westen nach „Amerika" wandern zu lassen; er vergißt über der lichten halben Erdkugel nicht die andere dunkle Erdhälfte, und wenn er uns gar in sein philosophisches Arkadien zu seinen „hohen Menschen" führt, dann verdrängt eine siderische Schwärmerei die andere; dann blicken wir in den „blauen glimmenden" Abgrund, die Nacht „deckt alle hintereinander ruhenden Himmel auf", Sonnen leuchten uns voraus, fliegende Himmel ziehen uns mit Frühlingslüften entgegen. Aehnliche Stellen, wenn

auch mit gedämpfterm Ton, finden sich zahlreich bei Stifter; mitten unter den Entzückungen eines farbenprächtigen Naturschauspiels denkt er auf einmal an die rollende Erde im unendlichen Raum; die kosmische Phantasie entzieht uns dem Reiz der nächsten Gegenwart.

Wie die Vorliebe für Astronomie hat Stifter mit Jean Paul auch die Vorliebe für Mechanik gemein. Beide lieben geheimnißvolle Mechanismen, welche sie indeß weniger zu romanhaften Ueberraschungen als vielmehr zu wunderlicher Ausschmückung benutzen. Wir brauchen nur an die Inselbrücke des Lords Horion im „Hesperus" und dann wieder an Stifter's geheimnißvolle Thüren und Thore in der „Narrenburg" und auf der Insel des „Hagestolzen" zu erinnern, um diesen verwandten Zug zn beweisen. In der Composition besteht zwischen beiden Autoren der Hauptunterschied, daß Stifter sich zu beschränken und seine Erfindung zum Abschluß zu bringen weiß, während Jean Paul ins Breite hinausarbeitet und doch noch fragmentarisch bleibt. Eine Erzählung Stifter's erinnert indeß an Jean Paul'sche Lieblingsmotive; die Erfindung zur „Narrenburg" könnte von diesem Autor herrühren; dies Testament ist ein ebenso wunderliches Motiv wie das Testament in den „Flegeljahren". Nur hätte Jean Paul dasselbe zu einem mehrbändigen Roman ausgebeutet und für diese Lebensläufe in auf- und absteigender Linie gewiß kein Ende gefunden, während Stifter dagegen hier mit einem reichen Motiv etwas verschwenderisch umgeht. Offenbar eignet sich dasselbe vortrefflich für einen Novellencyklus, wie Boccaccio's „Decameron", Chaucer's „Canterbury Tales", Tieck's „Phantasus", der sich ungezwungen aus ihm herleiten ließ. Stifter begnügte sich mit einem noch dazu sehr grell beleuchteten Gemälde und ließ alle übrigen Lebensläufe ungeschrieben.

Auch mit Leopold Schefer hat man unsern Autor verglichen; dieser Vergleich ist indeß im ganzen unzutreffend. Die Naturpoesie Schefer's athmet eine Trunkenheit, welche

gegen die stille Klarheit der Stifter'schen Naturschilderungen auffallend absticht. Der Opiumrausch einer Weltanschauung, in welcher die sittliche Zurechnungsfähigkeit mehr oder weniger verlöscht, ist im allgemeinen der Stifter'schen Darstellung fremd, die den kühnen Wagnissen der Schefer'schen Dialektik und ihrem die Einheit der Sittlichkeit durch den Wechsel der Volkssitten zersetzenden Vorgange nicht folgt, sondern sich in Bezug auf moralische Fragen schlicht und einfach an das Hergebrachte hält. Gleichwol hat auch Stifter eine Erzählung geschrieben, die sich befremdlich genug neben den übrigen ausnimmt und die man in die gesammelten Schefer'schen Novellen einschmuggeln könnte ohne Gefahr rascher Entdeckung; es ist die Erzählung „Abdias", über welcher derselbe Fatalismus wie über vielen Novellen Schefer's brütet, und welche auch durch das gleiche orientalische Colorit in Bezug auf die äußere Schilderung denselben nahe gerückt wird. Die Einleitung der Novelle enthält Grübeleien über das Menschenschicksal; doch sie stellt mehr das Problem auf, als daß sie eine befriedigende Lösung gibt; denn wenn sie zuletzt die Kette der Ursachen und Wirkungen als eine durch die Unendlichkeit des Alls hängende Blumenkette aufzufassen sucht, so stimmt dieser Optimismus schlecht zu der schneidenden Härte des Causalitätsgesetzes und jener Naturnothwendigkeit, die im Geschick des einzelnen mit Recht oft als ein willkürlicher Eingriff empfunden wird, und wenn der Autor sich zu der Ansicht neigt, daß weiter schreitende Vernunft kein Unglück mehr erkennen werde, sondern nur Verschulden, so hat diese Vertröstung, der zunächst das Thatsächliche widerspricht, doch nur den Werth eines sänftigenden Mythos, der mit dem goldenen Zeitalter zugleich im Schose der Zukunft schlummert. Die Erzählung selbst beweist nichts zu Gunsten desselben; auf sie paßt das düstere Nornenlied, mit welcher sie eröffnet wird: „Es gibt Menschen, auf welche eine solche Reihe Ungemach aus heiterm Himmel fällt, daß sie endlich dastehen und das hagelnde Gewitter über sich ergehen

lassen: sowie es auch andere gibt, die das Glück mit solchem ausgesuchten Eigensinn heimsucht, daß es scheint, als kehrten sich in einem gegebenen Falle die Naturgesetze um, damit es nur zu ihrem Heile ausschlage. Auf diesem Wege sind die Alten zu dem Begriffe des Fatums gekommen, wir zu dem mildern des Schicksals; aber es liegt auch etwas Schauerndes in der gelassenen Unschuld, womit die Naturgesetze wirken, daß es ist, als lange ein unsichtbarer Arm aus der Wolke und thue vor unsern Augen das Unbegreifliche. Denn heute kommt mit derselben soliden Miene Segen und morgen geschieht das Entsetzliche. Und ist beides aus, dann ist in der Natur die Unbefangenheit wie früher. Was den Alten «Fatum» war, furchtbar letzter starrer Grund des Geschehenen, über den man nicht hinaussieht: das ist uns «Schicksal», also ein von einer höhern Macht Gesendetes, das wir empfangen sollen. Der Starke unterwirft sich auch ergeben, der Schwache stürmt mit Klagen dawider und der Gemeine erstaunt dumpf, wenn das Ungeheuere geschieht, oder er wird wahnwitzig und begeht Frevel." Stifter selbst gibt zu, daß man durch die Lebenswege des „Abdias zur Frage angeregt werde: warum nur dieses? und hineingelockt in ein düsteres Grübeln über Vorsicht, Schicksal und letzten Grund aller Dinge". Eine fatalistische Beleuchtung, wie sie Schefer liebt, schwebt über diesen wechselnden Lebensbildern. Abdias, ein Jude, der in den Trümmern einer alten Römerstadt des Atlas lebt, wird von harten Schicksalsschlägen getroffen. Die Pocken befallen ihn auf seinen kaufmännischen Wanderungen und entstellen ihm das Gesicht, sodaß er die auf das Aeußerliche gerichtete Liebe seiner Deborah verliert; die Sendlinge des Beis rauben ihm alle Schätze aus seiner unterirdischen Wohnung; sein Weib stirbt im Kindbett infolge einer Versäumniß, die mit pathologischer, fast unschöner Bestimmtheit ausgemalt wird; er wandert mit der blinden Tochter Ditha nach Europa; hier erhält diese durch einen in das Haus einschlagenden Blitz das Licht der

Augen wieder, wird aber dann selbst in einem Garbenhause auf dem Felde von einem Blitz erschlagen. Hier haben wir das blinde Spiel der Naturgewalten, die segnend und verderbend in das menschliche Leben eingreifen. Derselbe Blitz heilt und tödtet, ist Sinn in diesem Spiel? „Das Gewitter, welches dem Kinde mit seiner weichen Flamme das Leben von dem Haupte geküßt hatte, schüttete an dem Tage noch auf alle Wesen reichlichen Segen herab und hatte wie jenes, das ihr das Augenlicht gegeben, mit einem schönen Regenbogen im weiten Morgen geschlossen." Nicht blos der Gedankengang, auch die Darstellungsweise Stifter's hat hier mit der Schefer'schen große Aehnlichkeit; eine traumhafte Beleuchtung schwebt über den Ereignissen, die sich grell abheben in schneidenden Contouren und aufeinanderfolgen wie schreckhafte Träume. Anklänge an diesen Fatalismus finden sich nur noch in Stifter's „Hochwald". Auch hier bricht das Verhängniß ebenso unerbittlich wie unverschuldet herein, grausam das Familienglück und die Hoffnungen der Liebe zerstörend.

Noch ein dritter Autor außer Jean Paul und Schefer fordert zu Parallelen mit Stifter heraus; es ist dies Charles Sealsfield, dessen Naturpoesie, wie wir eben gesehen haben, an Innigkeit nicht hinter der Stifter'schen zurücksteht, bei ihren kosmopolitischen Horizonten und in ihrer exotischen Pracht aber zu den ebenso heimatlichen wie heimlichen Idyllen der letztern einen großartigen Gegensatz bildet. Charles Sealsfield ist, seitdem seine Herkunft aus Mähren feststeht, ein Concurrent Stifter's um den Preis der österreichischen Prosa. Originalität der Darstellung, sowie Prägnanz und Schwung ist auch Sealsfield's transatlantischen Weltgemälden eigen; doch ist seine Prosa etwas kosmopolitisch, in der Liberalität ihrer Aneignungen fast trödelbunt und mehr Improvisation als künstlerisch erwogen und gegliedert, während Stifter's Stil durchweg das treffende Wort an die bezeichnende Stelle rückt und auch um sorgfältiges Gleichmaß der Perioden bemüht ist, abgesehen von

der manierirten chronikartigen Schlichtheit seines letzten Werks, in welchem die Sätze eine erkünstelt naturwüchsige Bildung aufweisen, als ob dem Satzbildner noch keine Ahnung des periodischen Organismus aufgegangen wäre!

Die Landschaftsmalerei und die naturwissenschaftlichen Studien Stifter's wirkten gleichmäßig bestimmend auf den Charakter seiner Erzählungen. Er gebietet in seinen Schilderungen nicht blos über die Grundfarben, sondern auch über ihre Mischungen mit einer die Sprache bereichernden Mannichfaltigkeit. Die von der Palette genommenen Epitheta überwiegen in seinen Naturschilderungen. Da ist die zerfallene Ritterburg vom Thale wie ein „luftblauer" Würfel anzusehen; die breiten Waldesrücken steigen lieblich „schwarzblau" dämmernd ab gegen den Silberblick der Moldau; der Halbmond wird jede Minute sichtlich glänzender an dem bereits „stahlblauen" Osthimmel. Das sind derartige blaue Farben aus dem „Hochwalde", deren sprachliche Abtönung auf die Phantasie wirkt, als sähe sie ein Landschaftsbild vor sich auf der Staffelei. Auch später in den „Bunten Steinen", in denen die Naturdithyrambik bereits einer ruhigern Darstellung weicht, bleibt die Virtuosität der Farbengebung, die auf genauer Naturbeobachtung ruht. Ein Meisterstück derselben ist die Erzählung „Kalkstein". Der öden Landschaft aus dieser nackten grauen Steinart, welche rundliche breite Hügel bildet, an ihren Füßen langgestreckte Sandbänke, werden hier alle Farbentöne mit einer Andacht abgelauscht, daß, was in der Wirklichkeit auf den minder achtsamen Wanderer den Eindruck einer Wüste, einer prosaischen unschönen Naturumgebung machen würde, uns hier mit dem Zauber eines magischen Colorits entgegentritt. Diese Magie wird nicht durch fremdartige Beleuchtung hervorgerufen, sondern gerade durch die Treue und Sorgfalt, mit der die geheimen Reize und Spiele der Natur erkannt und dargestellt werden. Da wird uns das Wasser des Flusses geschildert, das in der grauen und gelben Farbe des Steines und Sandes durch den

Widerschein des Himmels oft dunkelblau erscheint; wir wandern nach dem Gewitter durch die Kalksteinhügel, die, glattgewaschen vom unermeßlichen Regen der Nacht, weiß und glänzend unter dem Blau des Himmels und unter den Strahlen der Sonne dastehen und in zarten Abstufungen ihre gebrochenen Glanzfarben in grau, gelblich, röthlich, rosenfarbig weisen, während dazwischen die länglichen, nach rückwärts immer schönern, luftblauen Schatten liegen. „O wie langweilig", würden tausend Leser bei der Fahrt durch diese Kalksteinwüste ausrufen — ist der Dichter nicht ein Zauberer, der ihnen den Farbenreichthum der Oede erschließt und das todte Bild belebt durch das eigene, ihm abgelauschte Leben?

Die Sicherheit der Zeichnung geht indeß bei Stifter nicht verloren über dem Glanz des Colorits; er ist weit entfernt von jener verwaschenen Landschaftsmalerei, deren Producte man hier und dort in den Kunstausstellungen findet und welche die Formen auflöst in zerfließende Farben und hin- und herspielende Beleuchtungseffecte. Er zeichnet die Umrisse mit sicherer Hand, wir brauchen blos an die ehrwürdigen Berghäupter zu erinnern, die den Alpensee im „Hagestolz" umschließen, man würde die Contouren derselben wiedererkennen, wenn man wandernd in diese Berge gelangte. Dieselbe Sorgfalt wendet Stifter auf die Zeichnung des Hausraths, der Geräthschaften, der Wohnung, ihrer Einfriedigung und Umgebung; überall scharfe, sichere Umrisse. Wo es Darstellung der Menschen, ihrer Züge, ihres Benehmens gilt, da achtet der Dichter wol auf die Lessing'schen Regeln; er baut nicht fertige Bilder hin aus einer Folge todt aneinanderhängender Merkmale, sondern er läßt die Eigenthümlichkeit und die Schönheit als Wirkung aus geistiger Bewegung hervorgehen.

Derartige Schilderungen des Details in der Natur, mag das Auge des Malers auch ihre seltensten Farbenspiegelungen beobachten, sind doch nur möglich auf Grund naturwissenschaftlicher Studien, denen sich das Naturleben mit allen seinen Ge-

heimnissen erschließt. Ihre Voraussetzung ist die Kenntniß des einzelnen. Der Dichter darf uns zwar nur mit eigenen Augen sehen lassen, nicht durch das Mikroskop und Teleskop; aber die Gewöhnung, mit Hülfe dieser Instrumente der formbildenden Natur in ihre geheimsten Verstecke zu folgen und dort noch gegliederte Schönheit zu sehen, wo für das unbewaffnete Auge alle Grenzen verschwimmen, schärft den Blick für die Erkenntniß des Kleinen und gibt der Darstellung des oft reizvollen Details Sicherheit und Bestimmtheit. Stifter ist sich seiner Stärke wohl bewußt, er schreibt in der Vorrede zu den „Bunten Steinen" eine Apotheose des Kleinen. „Weil wir schon einmal von dem Großen und Kleinen reden", sagt er, „so will ich meine Ansichten darlegen, die wahrscheinlich von denen vieler andern Menschen abweichen. Das Wehen der Luft, das Rieseln des Wassers, das Wachsen des Getreides, das Wogen des Meeres, das Grünen der Erde, das Glänzen des Himmels, das Schimmern der Gestirne halte ich für groß; das prächtig einherziehende Gewitter, den Blitz, welcher Häuser spaltet, den Sturm, der die Brandung treibt, den feuerspeienden Berg, das Erdbeben, welches Länder verschüttet, halte ich nicht für größer als obige Erscheinungen, ja ich halte sie für kleiner, weil sie nur Wirkungen viel höherer Gesetze sind. Sie kommen auf einzelnen Stellen vor und sind die Ergebnisse einseitiger Ursachen. Die Kraft, welche die Milch im Töpfchen der armen Frau emporschwellen und übergehen macht, ist es auch, die die Lava in dem feuerspeienden Berge emportreibt und auf den Flächen der Berge hinabgleiten läßt. Nur augenfälliger sind diese Erscheinungen und reißen den Blick des Unkundigen und Unaufmerksamen mehr an sich, während der Geisteszug des Forschers vorzüglich auf das Ganze und Allgemeine geht und nur in ihm allein Großartigkeit zu erkennen vermag, weil es allein das Welterhaltende ist." Offenbar ist diese Beweisführung falsch, wenn es sich um das ästhetisch Große und Kleine handelt; Stifter spricht von dem, was groß

und klein ist, für den Denker, für das geistige Auge der Wissenschaft. Mag diese uns immerhin lehren, daß die elektrische und magnetische Kraft auf einem ungeheuern Schauplatz wirke, daß sie auf der ganzen Erde und durch den ganzen Himmel verbreitet sei, daß sie alles umfließe und sanft und unablässig verändernd, bildend und lebenerzeugend sich darstelle; mag der Blitz immerhin blos ein ganz kleines Merkmal dieser Kraft, sie selbst aber das Große in der Natur sein — für das ästhetische Gefühl gilt immer nur die Erscheinung, ihm ist das Gewitter und der Blitz das Große und Erhabene, und nicht die allgemeine Kraft, aus der die gewaltige Naturerscheinung hervorgeht. Doch diese Betonung der wissenschaftlichen Tendenzen ist eine nicht geringzuschätzende Eigenthümlichkeit Stifter's. Was seiner Darstellung daraus Ersprießliches erwuchs: das ist vor allem die große Correctheit, ein äußerlicher Vorzug, der aber von der Naturlyrik mehr als billig verabsäumt wird. Das Gefühl einer so sichern Grundlage erweckt Vertrauen zu dem Autor. Detailmalerei ohne Correctheit führt zu Verzeichnungen und Bodenlosigkeiten. Es bedarf indeß keines Abstechers in seltener betretene Gebiete, oder zu jenen weniger geläufigen Vertretern der Pflanzen- und Thierwelt, um die Sicherheit wissenschaftlicher Kunde zu bewähren; im Gegentheil, gerade die bekanntesten Gestalten und Geschöpfe der Natur werden oft in Berührungen und Beziehungen gebracht, die ihrem Wesen fremd sind. Unsere Naturmaler lassen oft die Blume blühen ohne Kenntniß der Jahres- und Tageszeit, des Blumenkalenders und der Blumenuhr, und weisen den lebenden Creaturen in der Pflanzenwelt Heimatstätten an, wo sie nimmer zu hausen pflegen. Sie lassen aus diesem oder jenem Gestein Bergformen hervorgehen, wie sie nie von demselben gebildet werden, und in ihrer landschaftlichen Beleuchtung fallen die Lichtreflexe oft von der verkehrten Seite. Zur Vermeidung dieser Fehler genügt auch nicht die Beobachtung allein, da diese stets nur das Einzelne ins Auge fassen kann und nur

unsichere Analogieschlüsse gestattet für ein anderes Einzelne; dazu bedarf es der wissenschaftlichen Kenntniß, die bereits aus einer Fülle von Beobachtungen die zweifellosen Resultate gezogen hat.

Für die wissenschaftlich begründete Detailmalerei läßt sich eine große Zahl von Proben aus Stifter's Schriften anführen; wir wollen nur ein Meisterstück derartiger Schilderung mittheilen, das Naturleben in der Heide, und zwar um so mehr, als es eine willkommene Parallele verstattet mit ähnlichen Schilderungen einer lyrischen Dichterin, die sich ebenfalls durch seltene Wahrheit des Details ausgezeichnet und deren Domäne gleichfalls die Heide ist. Die westfälischen Heidebilder einer Annette von Droste-Hülshof sind ein lyrischer Pendant zu den folgenden Prosabildern Stifter's, welche den Heideknaben in der Mitte seines Reichs darstellen: „Auf dem Hügel des Roßberges gründete er sein Reich. Unter dem überhängenden Blocke bildet er nach und nach durch manche Zuthat und durch mühevolles mit spitzen Steinen bewerkstelligtes Weghämmern einen Sitz, anfangs für einen, dann füglich für drei geräumig genug; auch ein und das andere Fach wurde vorgefunden oder hergerichtet, oder andere bequeme Stellen und Winkel, wohin er seinen Heidesack legte und sein Brot und die unzähligen Heideschätze, die er oft hierher zusammentrug. Gesellschaft war im Uebermaße da. Vorerst die vielen, großen Blöcke, die seine Burg bildeten, ihm alle bekannt und benannt, jeder anders an Farbe und Gesichtsbildung, der unzähligen kleinen nicht zu gedenken, die oft noch bunter und farbenfeuriger waren. Die großen theilte er ein, je nachdem sie ihn durch Abenteuerlichkeit entzückten oder durch Gemeinheit ärgerten, die kleinen liebte er alle. Dann war der Wachholder, ein widerspenstiger Geselle, unüberwindlich zähe in seinen Gliedern, wenn er einen köstlichen, wohlriechenden Hirtenstab sollte fahren lassen, oder Platz machen für einen anzulegenden Weg; seine Aeste starrten rings von Nadeln, strotzten aber

auch in allen Zweigen von Gaben der Ehre, die sie jahraus jahrein den reichlichen Heidegästen auftischten, die millionenmal Millionen blauer und grüner Venonen. Dann waren die wundersamen Heideblümchen, glutfarbig oder himmelblau brennend, zwischen dem sonnigen Grase des Gesteins, oder jene unzählbaren kleinen, zwischen dem Wachholder sprossend, die ein weißes Schnäbelchen aufsperren, mit einem gelben Zünglein darinnen, auch manche Erdbeere war hier und da, selbst zwei Himbeersträucher und sogar, zwischen den Steinen emporwachsend, eine lange Haselruthe. Böse Gesellschaft fehlte wol auch nicht, die er vom Vater gar wohl kannte, wenn sie auch schön war, z. B. hier und da, aber sparsam, die Einbeeren, die er nur schaute, weil sie so glänzend schwarz waren, so schwarz, wie gar nichts auf der ganzen Heide; seine Augen ausgenommen, die er freilich nicht sehen konnte. Fast sollte man von der lebenden und bewegenden Gesellschaft nun gar nicht mehr reden, so viel ist schon da, aber diese Gesellschaft ist erst vollends ausgezeichnet. Ich will von den tausend und tausend goldenen, rubinenen, smaragdenen Thierchen und Würmchen gar nichts sagen, die auf Stein, Gras und Halm kletterten, rannten und arbeiteten, weil er von Gold, Rubinen und Smaragden noch nichts sah, außer was der Himmel und die Heide zuweilen zeigte; aber von andern muß gesprochen werden. Da war einer seiner Günstlinge, ein schnarrender, purpurflügeliger Springer, der dutzendweise vor ihm anflog und sich wieder hinsetzte, wenn er eben seine Gebiete durchreiste; da waren dessen unzählbare Vettern, die größern und kleinern Heuschrecken, in weißfarbiges Grün gekleidete Haiducken, lustig und rastlos zirpend und schleifend, daß an Sonntagen ein zitterndes Gesinge längs der ganzen Heide war; dann waren die Schnecken mit und ohne Häuser, braune und gestreifte, gewölbte und glatte, und sie zogen silberne Straßen über das Heidegras oder über seinen Filzhut, auf den er sie gern setzte; dann die Fliegen, summende, singende, piepende, blaue, grüne,

glasflügelige; dann die Hummel, die schläfrig vorbeiläutete; die Schmetterlinge, besonders ein kleiner mit himmelblauen Flügeln, auf der Kehrseite silbergrau mit gar anmuthigen Aeuglein, dann noch ein kleinerer mit Flügeln wie eitel Abendröthe; dann endlich war die Ammer und sang an vielen Stellen, die Goldammer, das Rothkehlchen, die Heidelerche, daß von ihr oft der ganze Himmel voll Kirchenmusik hing, der Distelfink, die Grasmücke, der Kibitz und andere und wieder andere. Alle ihre Nester lagen in seiner Monarchie und wurden aufgesucht und beschützt. Auch manch rothes Feldmäuschen sah er schlüpfen und schonte sein, wenn es plötzlich stillhielt und ihn mit den glänzenden, erschrockenen Aeuglein ansah."

In diesem trefflichen Heidebild ist die Naturkenntniß überall der anschaulichen Darstellung dienstbar gemacht, und so fast in allen Studien Stifter's. Die Gefahr dagegen, daß die wissenschaftliche Kunde direct und in lebhaftem Ton in die Erzählung eingreift, hat Stifter in seinen spätern Veröffentlichungen nicht immer vermieden. Wenn er in der Erzählung „Kalkstein" in eine Schilderung des hereinbrechenden Gewitters Bemerkungen verwebt wie die folgende: „Solche laufende gedunsene Nebel sind bei Gewittern oft schlimme Anzeichen; sie verkünden immer Windausbrüche, oft Hagel und Wasserstürze", so fühlen wir uns plötzlich vom Gebiet der Poesie auf das der Meteorologie versetzt.

Wenn wir die Berechtigung der Stifter'schen Naturdarstellung an und für sich dargethan haben, so bleibt doch noch die Frage übrig, wie sich dieselbe als ein Theil in die Composition seiner Erzählungen einfügt. Und hier macht sich freilich das gerechte Bedenken geltend, daß das Gefüge der Composition meistens durch dieselbe verschoben wird und die Harmonie der Theile darunter leidet. Wir würden sogar einer Studie verstatten, daß sie die Natur zur Heldin macht und die Menschen zur Staffage herabdrückt; dann aber müßte nirgends die

Intention des Autors hervortreten, uns für das Geschick der Menschen in erster Linie zu interessiren. Wo eine Spannung erregt wird, verlangen wir auch ihre Befriedigung, und die berechtigte epische Hemmung darf nie so weit gehen, daß uns das Ziel ihr gegenüber als unbedeutend erscheint.

Dieser Fehler zeigt sich schon in der ersten Studie „Condor". Als die hervortretendste Partie derselben wird nur die Schilderung der Luftschiffahrt, die mit glänzenden Farben ausgeführt ist, in der Erinnerung haften. Gleichwol ist sie für den eigentlichen Inhalt der Novelle gleichgültig; es ist nur ein einzelner Charakterzug der Heldin, der mit solcher Breite illustrirt wird. Fast sonderbar sticht dagegen die Knappheit ab, mit welcher die eigentliche Novelle mehr angedeutet als durchgeführt wird. Die ganze psychologische Entwickelung tritt namentlich gegen den Schluß hin, wo sie eigentlich erst zu interessiren beginnt, wo kühnere Wandlungen beginnen, welche vergebens der Motivirung harren, nur in Gestalt eines Schattenrisses vor uns. Diese psychologische Verschämtheit ist eine Eigenheit der Stifter'schen Darstellung; die innern Vorgänge bleiben, im scharfen Gegensatz zu der breiten Detailmalerei der äußern Dinge, halb verschleiert. Der Novellist darf die Vergangenheit umfloren und lange Zeit errathen lassen, wenn er nur bei der schließlichen Entschleierung einen klar motivirten Vorgang vor unsern Augen enthüllt. In der Erzählung „Heidedorf" kehrt der Knabe Felix nach langer Weltwanderung in das heimatliche Dorf zurück; er erzählt nur dieses oder jenes von seiner Vergangenheit; wir ahnen aus seiner Einrichtung, daß er eine Braut heimzuführen gedenkt. Und diese vom Autor erregte Spannung wird nur in so flüchtiger Weise befriedigt, daß ein Brief seine Wünsche kreuzt und ihm die Hand der Geliebten wegen seiner selbstgewählten Stellung versagt wird. Es ist wol fein gedacht, daß Felix zuletzt ein Märtyrer der Heide wird; doch bei unserer gänzlichen Unbekanntschaft mit der Leidensgeschichte selbst liegt in

der lakonischen Fassung dieses Bescheides keineswegs eine Steigerung der Wirkung. Und da unser Interesse für die umgebende Natur ein lebhafteres ist als das für die Menschen, die sich in ihr bewegen, so ist auch unsere Spannung größer, ob der längsterwartete Regen die verlechzenden Gefilde erquicken, als ob Felix die erwartete Braut heimführen wird. Jene Spannung hat der Autor mit dem Aufgebot all seiner künstlerischen Mittel erregt, diese nur durch einzelne Andeutungen wach gerufen. So empfinden wir am Schluß volle Befriedigung, als der ganze Himmel grau wird und ein dichter sanfter Landregen niederträufelt, und vergessen darüber ganz den Korb, den der Held erhalten hat.

Eine andere Verschiebung der Composition findet im „Hochwalde" statt, jener vielleicht köstlichsten Naturschilderung Stifter's, in welcher die heimatlichen Gegenden des Böhmerwaldes, die Scenerie des düstern Waldsees am Fuße des Dreisesselberges, mit fesselnder Meisterschaft dargestellt werden. Doch hier contrastirt die Breite des Naturbildes in auffallender Weise mit der überstürzten Darstellung der Katastrophe, der Zerstörung des Schlosses und ihrer Folgen. Welche Fülle von Geist und Leben entlockt der Autor dem stillen Walde, in welchem sich doch nur Einfaches und Alltägliches zuträgt, und in wie ärmlichem Chronikstil wird das historische Ereigniß, der Angriff der Schweden auf die Burg, und der gewaltsame Zusammenbruch des Familienglückes erzählt. Wir bedauern das um so mehr, als der Autor das Talent, Spannung zu erregen, gerade in dieser Erzählung glänzend bekundet. Wenn die in den Wald geflüchteten Töchter des Hauses durch das Fernrohr auf der weitschauenden Höhe nach der Burg des Vaters blicken, ob dieselbe noch auf ihrem Felsen steht, so ist hier ein malerisches Motiv auf das glücklichste verwerthet, um uns auf den Fortgang der Handlung gespannt zu machen. Unser Herz klopft mit dem der Töchter, als sie das Rohr auf die theure Heimatstätte richten; wir freuen uns, als der kleine blaue

Würfel noch am Waldesrande sichtbar ist; wir sind ärgerlich auf den Nebel, der uns lange Tage die Fernsicht verdeckt, oder wenn später ein kleines Wölkchen am Waldessaume gerade das gewünschte Ziel verhüllt; wir jubeln mit dem ersten Mädchen, das den kleinen Würfel wieder erblickt; wir erschrecken mit dem zweiten, als sie ihn ohne Dach sieht und fremde schwarze Brandflecken auf dem Mauerwerk. Dies Hangen und Bangen in schwebender Pein ist meisterhaft geschildert und bei aller Einfachheit der Mittel doch mächtig spannend. Wie tritt dagegen die Liebesepisode zurück, die so wenig vorher angekündigt wird, daß ihr Hereinbrechen in die Waldeinsamkeit bei allem Reiz der Schilderung doch etwas Befremdendes hat!

In der That, wenn man dem Dichter des „Hochwaldes" in das Atelier seiner Erfindung folgen wollte — man würde gewiß die Entdeckung machen, daß das landschaftliche Motiv bei ihm meist das erste und verlockende ist; die Urwaldscenerie im „Hochwald", die Luft- und Wolkenträume im „Condor", die Heide im „Heidedorf", die Puszta in „Brigitte", die Wüste in „Abdias", der Alpensee im „Hagestolzen" — und daß er dann zu diesem lockenden landschaftlichen Motiv erst eine hineinzuverwebende Geschichte hinzuerfunden hat. Seine begeisternde Muse ist die Natur, das Menschengeschick eine Zuthat, vielleicht ein Zugeständniß. Je nach dem Glück der Stunde blieb die Novelle ein oberflächliches Beiwerk des Naturgemäldes, oder sie verschmolz mit demselben zu einem mehr künstlerischen Ganzen. Zu diesen gelungenen Erzählungen gehört der aus „Feldblumen" gewundene Kranz des ersten Bandes; das die Handlung fortspinnende Motiv ist im Grunde ein Capriccio; doch wie lebendig, wie ungezwungen und frisch ist die Schilderung. Hier klingen Natur und gesellschaftliches Leben noch heiter ineinander; in die frische Darstellung verwebt sind ansprechende und sinnige Betrachtungen; das Ganze ist warm empfunden und hat die Art und Weise eines Ergusses, während man bei den spätern Erzählungen Stifter's stets die künstlerische Intention

und die reservirte Haltung herausmerkt. Ferner gehört zu den Erzählungen von ineinandergreifender Composition eine der spätern: „Der Hagestolz"; hier hat der Autor ein vollkommenes Gleichgewicht zwischen dem Naturgemälde und der Darstellung der menschlichen Handlung erreicht, ja der Nachdruck des Ganzen ruht hier auf dem Charaktergemälde des auf seiner Insel im Bergsee so wundersam verschanzten Hagestolzen. Das Hinschmelzen dieses starren Sonderlings in dem Bedürfniß und Gefühl warmer Zuneigung ist am Schluß ergreifend geschildert, wie überhaupt in dieser Erzählung eine echt romanhafte Spannung erregt und in befriedigender Weise gelöst wird. Das Naturpanorama tritt hier prächtig vor uns hin; die Insel mit den Klostertrümmern, die den See umgebende Alpenwelt in wechselnder Beleuchtung. Gleichwol kann man das Bedenken nicht unterdrücken, daß die Einsamkeit des Hagestolzen hier als eine zu künstlich geschaffene erscheint und daß dieselbe mitten in der bewegten Welt viel schärfer hervortreten würde als in dieser durch alle möglichen und unmöglichen Maschinerien gesicherten Absperrung. Eine dritte Erzählung mit weiser Mischung der beiden Elemente, des Naturbildes und des Menschenschicksals, ist „Brigitte"; die ungarische Steppe bleibt hier ein warm colorirter Hintergrund für die Gruppe zweier langgeschiedener Eheleute, die sich wiederfinden, und für das bengalisch beleuchtete Motto: „Die reinigendste, die allerschönste Blume der Liebe, aber nur der höchsten Liebe, ist das Verzeihen." Beiläufig ein Motiv, das man in Stifter's „Brigitte" stets edel und berechtigt gefunden, in Kotzebue's „Menschenhaß und Reue", auf Autorität unserer Literarhistoriker hin, stets als unwürdig und schwächlich getadelt hat. Der große Vorzug der Erzählung besteht darin, daß die Natur hier nicht ein ruhender Hintergrund ist, sondern in die Handlung mit eingreift. Die Steppenwölfe, welche den jungen Stephan gefährden, führen die Katastrophe herbei.

„Die Narrenburg" ist ein phantastisches Capriccio, welches

an Jean Paul, Tieck, Hoffmann erinnert und eigentlich aus der Stifter'schen Darstellungsweise herausfällt. Es war hier mehr die Architektur- als die Landschaftsmalerei, welche den Autor anzog: die Darstellung der verschiedenen Baustile, in denen die Gebäude der Narrenburg aufgeführt sind. Das Testament ist Jean-Paulisch, wie wir oben bereits erwähnten, und der wahnsinnige Castellan ein Hoffmann'sches Versatzstück. Wenn schon hier das Naturgemälde zurücktrat, so ist dies noch mehr in der Erzählung „Das alte Siegel" der Fall, welche am meisten einen novellistischen Charakter und noch dazu einen pikanten neufranzösischen Zug hat. Trotz aller Verschleierung und zarten Verschämtheit, die der Stifter'schen Muse eigenthümlich ist, schimmert hier die Grellheit des ursprünglichen Motivs aufdringlich genug hindurch. Die Liebesepisode des jungen Hugo und der geheimnißvollen Cöleste schwebt in einem eigenthümlichen Dämmerlichte, das auch später nicht der wünschenswerthen Klarheit weicht. Man fragt sich immer noch, was überwiegend war in Herz und Geist der liebenswürdigen Sünderin, die leidenschaftliche Neigung oder die Speculation, eine kinderlose Ehe zu verbessern? Uebrigens ist dieser Hugo einer der wenigen Stifter'schen Helden, welche nicht in Naturschwelgerei und schönseligem Lebensgenuß aufgehen, sondern den Trieb zu energischer That besitzen und im Feuer der Befreiungskriege bewähren.

Gegenüber dieser pikanten Novelle ist die „Mappe des Urgroßvaters" eine Idylle zu nennen. Wie Jean Paul die Landschullehrer, einen Wuz, Fibel, Quintus Fixlein zu Helden seiner Idyllen wählte, so zieht Stifter es vor, einen Landarzt zum Träger der seinigen auszuwählen. Hier ist nicht von spannenden Ereignissen, nur von stiller Wirksamkeit die Rede. So tritt von selbst das Naturbild in den Vordergrund, und die Schilderung einer Winterreise des Landarztes zeigt, mit welcher Meisterschaft der Autor die Eigenthümlichkeit der Landschaft in jeder Jahreszeit zu erkennen und zu gestalten weiß.

Mit dem Erscheinen des sechsten Bandes der „Studien" schließt Stifter's erste Epoche, und man kann wol sagen, seine schriftstellerische Glanzepoche ab. Seine Amtsthätigkeit, die er als Schulrath in Linz bis 1865 fortführte, ebenso unterstützt wie anerkannt von dem befreundeten Statthalter Oberösterreichs, Freiherrn Eduard von Bach, ließ ihm indeß hinlängliche Muße, schriftstellerischen Neigungen nachzugehen. Er veröffentlichte im Jahre 1853 zwei Bände Erzählungen unter dem Titel „Bunte Steine", im Jahre 1857 eine dreibändige Erzählung: „Nachsommer", und in den Jahren 1865—67 die ebenfalls dreibändige geschichtliche Erzählung „Witiko". Gegen Ende 1863 begann er zu kränkeln und fand in dieser Zeit die wirksamste Unterstützung bei dem trefflichen Körper- und Seelenarzt Dr. Essenwein, der ihm ein theilnehmender Freund wurde. Dem Rathe Essenwein's und Oppolzer's folgend, besuchte Stifter im Frühling 1865, 1866 und 1867 Karlsbad und brachte den Sommer größtentheils im Bairischen Walde am Fuße des Dreisesselberges zu. Im November 1865 wurde er zum Hofrath ernannt und mit seinem ganzen Gehalt in den Ruhestand versetzt. Er lebte nun in Linz ausschließlich seinen dichterischen und wissenschaftlichen Bestrebungen und trieb zu seiner Erholung Malerei und Blumenpflege. So sehr er als Dichter einheimisches Gewächs pflegte und Feldblumenkränze zu winden liebte, so hatte er doch als Blumist eine Vorliebe für exotische Pflanzen und besaß namentlich eine nicht unansehnliche Cactussammlung. Ueber sein Verhältniß zur zeitgenössischen Literatur geben die von Aprent herausgegebenen Briefe Auskunft. In Grillparzer verehrte er eine überlegene Dichtergröße, dagegen fand er schon in Halm's „Griseldis" nichts als poetischen Materialismus und wehrte sich später gegen das Unmaß und das Ungeheuerliche der neuen Dichtung. Findet er doch bei Schiller schon ein Phrasenthum, das sich in jüngster Zeit völlig ekel machte. „Soll und Haben" erklärt er trotz der Virtuosenkunststücke für Leihbibliothekenfutter: „Freytag geht es in der

Poesie wie den Virtuosen in der Musik. Sie können meistens in der Technik Außerordentliches leisten, ohne daß ihr Spiel Musik ist. Freytag macht Theile äußerst geschickt, ohne daß ein Hauch von Poesie vorhanden ist.“ An Auszeichnungen mannichfacher Art fehlte es dem beliebten Autor nicht. So erhielt er im Jahre 1867 das Ritterkreuz des Falkenordens vom Großherzog von Weimar, nachdem er bereits 1854 vom Kaiser von Oesterreich mit dem Franz-Josephorden decorirt worden war. Während sich Stifter mit der Vervollständigung der „Mappe des Urgroßvaters“ zum Zweck einer abgesonderten Herausgabe beschäftigte und an einer andern geschichtlichen Erzählung, „Zavis“ (von Rosenberg), arbeitete, jedenfalls einem böhmischen Pendant zu „Witiko“, stellte sich das Leiden, von dem man ihn ganz genesen glaubte, wieder bei ihm ein und er verschied infolge eines heftigen Rückfalls am 28. Jan. 1868 in Linz. Oesterreich verlor in ihm seinen ersten Prosaiker, Deutschland einen Meister in der Darstellung landschaftlichen und geistigen Stillebens.

Freilich', auf diesem Gebiete war kaum eine Steigerung möglich, und wenn Stifter in der zweiten Epoche seiner schriftstellerischen Thätigkeit dasselbe zu erweitern suchte oder sich auf ein anderes Gebiet begab, welches etwas seitab von dem heimischen Terrain seiner Muse lag, so konnte hier der Fortschritt mit Recht angezweifelt werden, und die Erfolge entsprachen nicht den Erwartungen.

Schon in den „Bunten Steinen“ zeigte sich die Gefahr einer einseitigen Richtung, die sich ihren aparten Stil schafft — die „Manier“. Wo der freie Fluß und Guß schwindet, da treten alsbald Verhärtungen und Verknöcherungen ein. Die Erfindung wird wunderlich und strebt, durch das Bizarre zu wirken; die Darstellung sucht die Würde in einem steifen Faltenwurf. Stifter selbst will in den „Bunten Steinen“ allerlei Spielereien für junge Herzen liefern; doch es sind meistens höchst seltsame Exemplare, die er zur Schau stellt.

Die Erfindung der meisten Erzählungen könnte nur ansprechend werden durch eine humoristische Behandlung; die feierliche Grandezza aber, mit welcher hier die unbedeutendsten Ereignisse dargestellt werden, erhöht nur den Eindruck des Trivialen.

Sehen wir uns nur die Erzählungen des ersten Bandes näher an. Die erste Erzählung: „Granit", könnte mit größerm Recht „Wagenschmiere" heißen. Wenn der Mann, der diese Flüssigkeit zum Verkauf hat, dem jungen Helden der Geschichte die Füße einschmiert und dieser dann die saubere Stube der Mutter mit seinen Fußstapfen verunreinigt, so kann diese Begebenheit bei einer humoristisch-witzigen Darstellung vielleicht Heiterkeit erregen; doch mit diesem nicht wankenden Ernst erzählt, ist sie geradezu von einer unleidlichen Banalität. Entschädigen mag dafür die reizende Wald- und Kinderidylle aus der Pestzeit; doch ist die äußere Verknüpfung der Rahmenerzählung mit dieser poetischen Einlage so lose, daß man die innere Ungleichartigkeit doppelt empfindet. In der zweiten Erzählung: „Kalkstein", ist der im Wasser des Flusses herumplätschernde Pfarrer eine Figur, die, mit einiger Bonhomie und Jovialität ausgestattet, in der humanen Fürsorge für die Kleinen des Dorfes einen durchaus erquicklichen Eindruck machen müßte. Doch in diesem Ernst der Zeichnung und Auffassung erscheint er mehr an einer fixen Idee leidend und die Vorgeschichte aus der Gerberei sowie die Jugendliebe, deren Erinnerungen mit frischgewaschener Wäsche aufs engste verknüpft sind, haben etwas Gesuchtes in den Motiven, das ebenfalls nur durch freies Spiel des Humors gemildert werden konnte. Die Vorzüge der Naturmalerei in dieser Novelle haben wir bereits hervorgehoben, müssen aber noch hinzufügen, daß auch hier dem Motiv die künstlerische Freiheit fehlt, indem es einer mineralogischen Specialität entlehnt ist. Der dritte bunte Stein: „Turmalin", gehört offenbar zu den farbigen Glasstücken, von denen der Autor in der Einleitung spricht. Hier ist alles ver-

zwickt und verzwackt; der Rentier ein Sonderling, das Kind mit dem großen Kopf eine Hoffmann'sche Fratze. Das, was bei der ganzen Geschichte interessiren könnte, ist blos angedeutet, von psychologischer Entwickelung keine Spur, nirgends eine Aufklärung darüber, warum der zurückgekehrte Rentier Pförtner in einem verlassenen Hause wird; dagegen wird die Aeußerlichkeit hier mit einer unerträglichen Breite ausgemalt, unerträglich deshalb, weil es sich hier nur um die Schilderung städtischer Localitäten und Einrichtungen handelt, denen der freie poetische Hauch des Naturlebens fehlt.

Mehr oder weniger gilt dies auch von den andern „Bunten Steinen", etwa das Krystallglas des „Christabends" ausgenommen; es sind viele bunte Schlacken und Scherben darunter, seltsam geformt, doch meist von trockener Bizarrerie. Das Befremdliche kann nur durch den Fluß des Humors zu künstlerischer Geltung gebracht werden.

Mit der Erzählung „Nachsommer" betrat Stifter das Gebiet des dreibändigen Romans. Der Stoff war kaum so ausgiebig und reich wie derjenige vieler „Studien"; doch die Behandlung ging in epische Breite. Das an und für sich berechtigte Thema des Romans war der Entwickelungsgang des Helden, der hier indeß mit zu scharfer Betonung des pädagogischen Elements vorgeführt wurde. Wenn Stifter sich früher an Jean Paul anlehnte, so lehnt er sich in diesem Roman an das Goethe'sche Muster an. Der Grundgedanke des „Nachsommers" ist schon mit den frühesten Träumereien unsers Autors verwebt; seine ersten Keime finden sich in den „Feldblumen" wo sie gleichsam noch maigrün am Boden haften, während sie sich im „Nachsommer" zu einem breitästigen Baum entfaltet haben. In dem Kapitel „Wiesenbocksbart", dessen Ueberschrift schon einen phantastischen Zug andeutet, phantasirt der Held von idealen Ehepaaren, die er an einem schönen See haben möchte, z. B. dem Traunsee, der so reizend aus schönem Hügellande ins Hochgebirge zieht. „Dort baue ich

zwei, drei Landhäuser fast altgriechisch einfach mit Säulenreihen gegen den See, nur durch einen schönen Blumengarten von ihm getrennt. Aus dem Garten führen zehn breite Marmorstufen zu ihm hinunter, wo unter Hallen die Kähne angebunden sind, die zu Lustfahrten bereit stehen. Der Garten hat Glashäuser für die Tropengewächse, sie sind ganz aus Glas mit eisernem Gerippe, nur äußerlich mit einem Drahtgitter gegen den Hagel überspannt. Auch ganz gläserne Säle fehlen ihm nicht, daß man wie in einer Laterne mitten in der Paradiesesaussicht schwebe. Von dem Garten wieder auf zehn Stufen steigt man zum Landhause, das den Eintretenden mit einer Säulenrundung empfängt. Diese Rundung ist durch Glas zu schließen, hat an der Hinterwand Sitze und rings stehen rundblätterige Topfpflanzen, als da sind Oleander, Camellien, Orangen u. s. w. Zwischen diesen glänzen Marmorbilder. Zu den Seiten dieser Halle und über ihr sind die Zimmer, zu denen breite, sanfte lichte Treppen mit Standbildern führen. Das ebene Dach ist ganz mit Blumen, Bäumchen und Sitzen bedeckt. Von ihm ragt der astronomische Saal empor. Auch ein paar Spiegelzimmer dürfen nicht fehlen, von dem Fußboden bis zur Decke Spiegelebenen, im Vieleck gestellt, mit veränderlichem Neigungswinkel, daß man im lustigen Humor die Aussicht durcheinanderwirren und stückweise zerwerfen kann. Der naturwissenschaftliche Saal ist hinten im Baumgarten. Am Hause rückwärts bilden zwei Flügel einen Hof mit — nicht Ställen, sondern — Zimmern für die Thiere, die fast ängstlich rein gehalten werden. Man hegt deren allerlei und jede Gattung hat ihren geräumigen Spielplatz. Der Obst- und Gemüsegarten ist sehr groß und liefert durch gute Pflege genug und erlesenes Obst in die Winterbehältnisse. Park ist keiner, weil ohnehin einer da ist, den die Natur meilenweit umhergelegt hat mit Seen, Strömen, Alpenwässern, Matten, Felsen, Wäldern, Schneebergen u. s. w., nur mit kunstlosen Pfaden und Ruheplätzen wird nachgeholfen, aber nur

äußerst vorsichtig, daß ja nichts verkleinlicht werde. Die einzelnen Landhäuser — denn die Ehepaare sind die besten Freunde — sind durch Säulengänge verbunden, in denen im Sommer die Orangensammlung steht. In diesem Tusculum nun wird gelebt und eine Schönheitswelt gebaut. Der Himmel segnet die Ansiedelung mit Weltgütern (sonst hätten sie die Landhäuser gar nicht erbauen können) und keiner der Männer ist an ein sogenanntes Geschäft gebunden, das ihm die allerschönsten Lebensjahre wegfrißt und das Herz ertödtet, sondern jeder weiht seine Thätigkeit nur dem Allerschönsten und sucht, soviel an ihm ist, das Reich der Vernunft auf Erden zu gründen. Wissenschaft und Kunst werden gepflegt und jede rohe Leidenschaft, die sich äußert, hat Verbannung aus dem Tusculum zur Folge. Kurz, ein wahres Götterleben beginnt in dieser großartigen Natur unter lauter großen sanften Menschen. Auch für ihre etwa kommenden Kinder ist mir nicht bange; sie werden schon recht erzogen werden."

Das ist das Motiv, das Stifter, wenn auch mit veränderter Scenerie, im „Nachsommer" ausgeführt; der Cultus des καλον καγαθον als Lebensaufgabe, die behagliche schöne Existenz auf der Grundlage reich zugemessener Lebensgüter, das Götterleben lauter großer sanfter Menschen. Auch die Leidenschaft, welche das olympische Göttermahl bisweilen störte, den Zeus seine ambrosischen Locken schütteln ließ und die lilienarmige Here zu geifernden Gardinenpredigten anregte, ist aus dem Kreise verbannt, wo Stifter Nektar und Ambrosia credenzt. Hier herrscht eine Sanftheit wie bei den lotosessenden Sterblichen und das Leben bewegt sich nur nach dem sanften Stundenzeiger einer Blumenuhr.

Den Mittelpunkt der Handlung bildet das Rosenhaus. „Das Haus war über und über mit Rosen bedeckt und wie es in jenem fruchtbaren hügeligen Lande ist, daß, wenn einmal etwas blüht, gleich alles miteinander blüht, so war es auch hier; die Rosen schienen sich das Wort gegeben zu haben, alle zur

ſelben Zeit aufzubrechen, um das Haus in einen Ueberwurf der reizendſten Farbe und in eine Wolke der ſüßeſten Gerüche zu hüllen."

Ein ſolches Roſenhaus iſt die ganze Dichtung; aber ſie theilt noch eine andere Eigenthümlichkeit mit dieſer Wohnung der ſtillen und ſanften Menſchen. Von dem Haupteingang des Hauſes führt ein mit Marmor gepflaſterter Gang herein; doch um dieſen ſo edeln und ſchönen Marmor, der an ſich ſo vortrefflich iſt und hier ganz meiſterhaft geglättet war, zu ſchonen, ſtehen ſtets einige Paare gelblicher Filzſchuhe bereit, in welche man hineinfährt, wenn man über den glatten Spiegel des Fußbodens dahinwandeln will.

Wir rathen jedem Leſer, dieſe gelblichen Filzſchuhe anzuziehen, wenn er über den claſſiſchen Marmor der Stifter'ſchen Dichtung zu wandern gedenkt. Machen doch auch alle ihre Helden und Heldinnen den Eindruck, als ob ſie in dieſen Filzſchuhen durch die Handlung glitten; man hört keinen lauten Schritt und nirgends trübt ein Hauch, ein Flecken die Stätte, die ſie wandelnd weihen. Kein Heiligenſchein umgibt ihre Stirnen, es geht kein ambroſiſches Leuchten von ihnen aus, aber man muß näher hinſehen, um ſich zu überzeugen, daß es nicht gemalte Menſchen ſind, die, aus dem Rahmen herausgetreten, unter den Lebenden einherſchreiten. Dabei ſind es keine Schwärmer, wie die Helden Jean Paul's und die Helden der Stifter'ſchen „Feldblumen", keine Victors und Emanuels, die in Sonnenaufgängen und Sternenhimmeln ſchwelgen; es ſind praktiſche Menſchen, die ſich auf Blumenzucht, Garten- und Feldbau, Kunſttiſchlerei, Stallfütterung verlegen, das Nützlich-Schöne ohne Schwärmerei betreiben, nur mit Verſtändniß, mit klarem Blick und Geſchmack.

Doch eine Gefahr brachte die Breite der Ausführung mit ſich. Was, als utopiſtiſche Träumerei, gleichſam nur mit den phosphoreſcirenden Linien der Phantaſie hingezeichnet, ſtimmungsvoll wirkt und jedes Gemüth anzieht, das macht, in der realen

Darstellung, die jedes Detail erschöpft, doch einen andern Eindruck, als der Dichter beabsichtigte, den Eindruck einer Schönseligkeit, einer Pflege des Lebensgenusses, einer optimistischen Absperrung von der Welt, eines gewissen Mangels an Thatkraft und Muth, sich auch mit den Herbheiten der Existenz einzulassen. Daß diese Isolirung überdies eine künstliche ist, läßt sich leicht nachweisen. Der ästhetische Rosenhof mit seiner Blumenpracht und seinen Prunksälen ist im Grunde doch immer eine Besitzung, deren Bestand auf landwirthschaftlicher Grundlage ruht. Nun führt uns der Autor auch in die Landwirthschaft ein, in die Ställe und Scheunen, zu den von hohen Gebüschen umfangenen Düngerstätten; wir erfahren manches über Wiesenbau, Baumzucht u. s. w.; aber dies ganze landwirthschaftliche Gemälde macht einen ähnlichen Eindruck, als wäre es ein Bild mit Puppen in einem Drehkasten, der nicht aufgezogen worden ist. Alles steht still, liegt wie in tiefer Ruhe vor uns; nirgends sehen wir Leben und Bewegung; der ganze landwirthschaftliche Verkehr mit der Außenwelt, Handel und Wandel ist nicht vorhanden. Es würde uns um jede Illusion bringen, wenn wir den schönseligen Baron sähen, wie er seine Wirthschaftsbücher revidirt oder gar in der nächsten Stadt im Schatten seiner zum Verkauf ausgestellten Wollsäcke promenirt. Derartige Berührungen mit der profanen Menschheit sind ausgeschlossen; diese Goldfischchen plätschern alle in einer Krystallglocke umher und führen ein ästhetisch schimmerndes Leben.

Außer dem Rosenhofe und seiner Idylle sind es Bergwanderungen des jungen Helden im Hochgebirge, die zu Naturschilderungen Veranlassung geben. Die Klarheit und Durchsichtigkeit der Stifter'schen Darstellung tritt in diesen Alpenbildern sehr vortheilhaft hervor; doch wird der Eindruck, namentlich wenn man sie mit den Alpenbildern des „Hagestolzen" vergleicht, oft durch eine gewisse naturwissenschaftliche Absichtlichkeit getrübt; es fehlt jener Schmelz des Colorits,

jene Wärme der Empfindung und Begeisterung, durch welche in den „Studien" das Naturbild in stimmungsvolle Beleuchtung gerückt wird. Die Entwickelung des Helden selbst entbehrt zu sehr aller jener scharfen Einschnitte, der Wandlungen und Katastrophen, welche sie bedeutsam machen könnten. Sie erscheint mehr als eine pädagogische Studie, welche einen vorbildlichen Sinn hat, als ein ausgeführter Erziehungsplan, dem man indeß mit Recht den Vorwurf machen dürfte, daß die Naturwissenschaft fast ausschließlich als bildendes Element betont und die Geschichte mit allen ihren großen Problemen ganz beiseitegesetzt wird. Die Erzählung selbst verläuft wie ein ruhiger Strom in geebnetem Bette. Die Liebe des jungen Selbstbiographen zu Natalien erscheint mehr als ein ästhetisches Empfinden, das weit entfernt ist von der Glut der Leidenschaft, und selbst die Vorgeschichte des alten Barons, die noch am meisten novellistisches Leben hat, ist in ihren Voraussetzungen höchst einfach und wenig fesselnd. Zwei Liebende müssen nach dem Willen der Aeltern ihre Wünsche vertagen; getrennt voneinander werden sie sich entfremdet und heirathen beide ohne Liebe nur aus Achtung. Diese Ehen werden durch den Tod gelöst; die Liebenden finden sich wieder, und in diesen Spätsommer der Empfindung spinnt uns der Dichter mit silbernen Fäden ein. Es sind die späten Rosen des Rosenhofs. Doch holt ein so ehrwürdiges Gefühl von zäher Dauer das Versäumte ein? Ist mit dem Zauber der Wehmuth nicht zugleich der Stachel eines verfehlten Lebens verbunden und hat nicht die Vorliebe des Dichters für solche ohnmächtige Empfindungen, denen die echte Lebensfreudigkeit fehlt, etwas Mißliches?

In der That, die Beleuchtung dieser Rosenidylle des Spätsommers, der Geist, der das ganze Werk durchweht und den Bildungsgang des jungen Helden bestimmt, dürfte kaum von ethischem Standpunkt aus gebilligt werden; es ist der Geist des Quietismus, in dessen vergänglichen Aether alle Gestalten getaucht sind, und noch dazu eines Quietismus, der sich mit den

äußern Dingen einläßt, doch nur insoweit er sie zu seinem ästhetischen Behagen gebrauchen kann. Die schönen Seelen Goethe's versenken sich in die Mysterien der Religion, die Einsiedler Jean Paul's in die Tiefen ihres Naturenthusiasmus; doch diese Rentiers Stifter's haften im ganzen an der Oberfläche der äußern Dinge, deren gefällige Gestaltung sie pflegen, und meinen sich mit der Bedeutung des Lebens abgefunden zu haben, wenn sie sich eine harmonische und anmuthige Umgebung schaffen. Damit hängt denn auch die Marmorglätte und Marmorkälte des Stils zusammen, dessen Adel und Reinheit mustergültig ist, dem aber doch jener Gluthauch der Empfindung, welcher die ersten Studien des Autors charakterisirte, und selbst die wohlthuende Wärme der spätern fehlt. Ist es doch bezeichnend genug, daß er bewegter und belebter wird, nicht gegenüber den großen Wundern der Natur und Kunst, sondern bei den Productionen des Kunstgewerbes, das doch nur für den Comfort und den Schmuck des Lebens sorgt. Dem Juwelier, der einen Smaragdschmuck gefaßt, wird die begeistertste Würdigung zutheil, welcher wir in der ganzen Erzählung begegnen. „Er huldigt keinem Zeitgeschmacke, sondern nur der Wesenheit der Dinge und hat ein so tiefes Gemüth, daß der höchste Ernst und die höchste Schönheit daraus hervorblicken. Oft wehte es mich aus seinen Gestalten so an wie aus den Nibelungen oder wie aus der Geschichte der Ottonen." Welchem großen Künstler könnte ein höheres Lob gespendet werden?

In dem Quietismus des „Nachsommers" liegt zugleich eine optimistische Schönfärberei unsers Erdenlebens, welche den denkenden Geist zum Widerspruch herausfordert. Es ist zwar das Recht der Idylle, das Vollglück in der Beschränkung darzustellen, wie es Jean Paul sowol definirt als auch trefflich gedichtet hat; doch solche ungetrübte Idyllen verlangen ein kleineres Maß. Eine dreibändige Erzählung kann nur ermüdend wirken, wenn sie gar keine zersetzenden geistigen Ele-

mente in sich aufnimmt und sich in lauter arkadischen Stimmungen bewegt. Ueberhaupt ist es nicht die Aufgabe der Poesie, eine Harmonie darzustellen, deren Accorde von Haus aus in reinem Vollklang ertönen, sondern nur eine Harmonie, welche durch Ueberwindung der Dissonanzen geschaffen wird. Der Mangel an Humor, an Witz, an freien und kühnen Gedankenverbindungen erhöht die Eintönigkeit der Stifter'schen Darstellung, die es im „Nachsommer" wol zu vielen sinnigen Betrachtungen und plastischen Schilderungen bringt, uns aber zuletzt unter der erstickenden Fülle der Rosen, die er über uns ausstreut, den Athem raubt, wie es einst den Opfern des berüchtigten Sonnenpriesters auf dem Throne der Cäsaren widerfuhr.

Bei weitem größer als die Kluft zwischen dem „Nachsommer" und den „Studien" ist diejenige, welche sich zwischen Stifter's letztem Werk: „Witiko" (3 Bde., 1865—67) und allen seinen frühern Schriften aufthut. Hier betrat Stifter zum ersten mal den Boden der Geschichte und gab einen historischen Roman, der sich von allem, was auf diesem Gebiete bräuchlich ist, wesentlich unterscheidet.

Schon in der Vorrede zu den „Bunten Steinen" hatte Stifter erklärt, daß er in der Geschichte des menschlichen Geschlechts manche Erfahrungen zu sammeln bemüht gewesen sei, und daß er einzelnes aus diesen Erfahrungen zu dichterischen Versuchen zusammengestellt habe; doch die Erlebnisse der letzten Jahre hätten ihn gelehrt, seiner Kraft zu mistrauen, sodaß er jene Versuche liegen ließ, bis sie besser ausgearbeitet oder als unerheblich vernichtet würden.

Möglich, daß sich „Witiko" bereits damals in der „Studienmappe" des Dichters befand. Erfahren wir doch jetzt aus den von Johannes Aprent herausgegebenen Briefen, daß sich Stifter seit dem Beginn seiner schriftstellerischen Thätigkeit stets mit dem Plane zu großen geschichtlichen Romanen beschäftigte.

Im Jahre 1847 schon bereitete er sich für einen großen historischen Roman aus der babenbergischen Heldenzeit vor. Der Umgang mit einem Germanisten von Fach, wie Ritter von Spann, war ihm zu diesem Zweck sehr willkommen. Anfang 1848 saß er im linzer Museum wöchentlich unter Kolben, Aexten, Schwertern und studirte in Hornek's Reimchronik. Noch interessanter ist die Mittheilung eines Briefes an Gustav Heckenast, vom 17. Juli 1844, aus welchem wir ersehen, daß Stifter einen großen dreibändigen Roman: „Maximilian Robespierre", schreiben wolle. „Dieser Stoff", schreibt er, „ist schön und hinreißend, daß ich oft selber beim Lesen von Memoiren und beim Notizenmachen in einen Schauer komme, und das Gewicht jener furchtbaren Zeit fühle. Hätte ich Muße, ich würde mich sogleich niedersetzen und diesen Stoff in jener einfachen, quaderartigen Größe hinzuwerfen versuchen, wie er es verdient. Ich glaube zwischen zwei und drei Jahren fertig zu sein. Gelingt es, so muß gerade ein solches Werk großes Aufsehen machen. Im Verbrechen und in seinem Sturze trotz aller übermenschlichen Kraft (wie sie oft in Danton sichtbar wird) liegt eine erschütternde moralische Größe, und der Weltgeist schaut uns mit den ernstesten Augen an — wie schön müßten neben diesen Männern einfach schöne, sittliche Frauencharaktere stehen! —"

Wenngleich Stifter trotz dieser frühen Anläufe zum großen Geschichtsroman immer wieder auf seine „Studien" und „Novellen" zurückkam: so muß doch eine Schranke seines Wesens, seiner Begabung der Ausführung jener Plane im Wege gestanden haben. Erst sein letztes Werk war ein historischer Roman, der aber gerade das Geheimniß der frühern Hemmungen verständlich ausplauderte. Witiko ist ein böhmischer Held, dessen Wiege wie die Wiege Stifter's an dem Ufer der obern Moldau stand. Verwickelt in die böhmischen Händel, welche zur Zeit der Hohenstaufen das Land verheerten, zeichnet er sich durch seine Treue gegen den Herzog Wladislav aus, dem er

mit den gerüsteten Waldleuten beisteht im Kampfe gegen die rebellischen Fürsten von Mähren, gegen den Gegenherzog Konrad von Znaym. Er hilft in mehrern Gefechten die siegreiche Entscheidung herbeiführen, erhält zum Lohne dafür eine Herrschaft in seiner Heimatgegend und baut sich eine Herrenburg südlich von Friedberg auf einer weitschauenden Höhe des Böhmerwaldes. Unter Friedrich Barbarossa zieht er mit gegen Italien und betheiligt sich mit seiner Heerfolge an den Kämpfen mit Mailand. Er freit ein deutsches Mädchen, Bertha von Ingelbach, die ihm gleich bei dem Beginn seiner hier dargestellten Erlebnisse, mit Waldrosen geschmückt, im Bergwald begegnet. Die Waldrose, schon der Väter Zeichen, nimmt Witiko in sein erneuertes Wappen auf.

In dieser schlichten Erzählung ist durchaus nichts, was den Reiz romanhafter Spannung hätte; ja, man fragt sich, was den Dichter wol dazu begeistern konnte, aus einer fern liegenden Zeit einen Helden zu wählen, dessen Leben kaum hinreichendes Interesse für die Theilnahme der Gegenwart bietet?

Die Antwort darauf ist eine leichte; die Muse des Dichters war sein Heimatsgefühl, und wie sie schon früher gern zurückkehrte zu jenem „schwermüthig schönen Waldthale, dessen Bild der Dichter im Herzen trug seit der Zeit, als es ihm gegönnt war, dort zu wandeln und einen Theil jenes Doppeltraums zu träumen, den der Himmel jedem Menschen einmal und gewöhnlich vereint gibt, den Traum der Jugend und der ersten Liebe", so fühlt er sich auch mächtig angeregt, diese geliebten Waldgegenden einmal mit den Gestalten der Vorzeit zu bevölkern, seinen Geburtsort Oberplan mit einem geschichtlichen Schimmer zu beleuchten, der jene entlegenen Bergthäler doch nur im Vorübergehen streifte. Da belebte sich auf einmal die Scenerie; alle die Stätten, die seinem Empfinden heilig sind, hallten die Fußtritte wandelnder Männer und den Lärm der Waffen wider; hier waren Sammelplätze, von wo der

Zug ausging gegen Prag, der Herzogsstadt, nach Znaym in Mähren, nach Mailand in der Lombardei, und mittendrin stand ein jugendlicher Held, der sich hervorthat überall und Glanz und Ehre über diese weltferne Waldeinsamkeit brachte.

Der Wald, wo Witiko der anmuthigen Bertha begegnet, liegt südlich von den Dreisesselsteinen, dem Hohenstein und Blockenstein, zu dessen Füßen am einsamen Bergsee die reizende Idylle des „Hochwaldes" spielt, ungefähr ein halbes Jahrtausend später; es ist dieselbe Scenerie, nur wilder, nur weniger gelichtet, doch im wesentlichen unverwandelt. Der Zusammenhang der beiden Erzählungen, dieser kurzen Studie aus dem Dreißigjährigen Kriege und jener langen Erzählung aus der Zeit der Hohenstaufen, ist indeß noch ein engerer.

In der Einleitung zum „Hochwald" erwähnt Stifter das Wiesenthal von Friedberg und die zerfallene Ritterburg von Sanct-Thoma auf der südwestlichen Höhe und schildert mit jener Begeisterung, welche pietätvollen Erinnerungen eigenthümlich ist, die Burgtrümmer und die entzückende Rundschau von ihnen aus: „Oft saß ich in vergangenen Tagen in dem alten Mauerwerke, ein lieb gewordenes Buch lesend oder blos den lieben aufkeimenden Jugendgefühlen gehorchend, durch die ausgebröckelten Fenster zum blauen Himmel schauend oder die goldenen Thierchen betrachtend, die neben mir in den Halmen liefen oder statt all dessen blos müßig und sanft den stummen Sonnenschein empfindend, der sich auf Mauern und Steine legte, oft und gern verweilte ich dort selbst, als ich das Schicksal derer noch nicht kannte, die zuletzt diese wehmüthige Stätte bewohnten. Ein grauer viereckiger Thurm steht auf grünem Weidengrunde, von schweigendem zerfallenem Außenwerke umgeben, tausend Gräser und schöne Waldblumen und weiße Steine im Hofraume liegend und von außen umringt mit vielen Platten, Knollen, Blöcken und andern wunderlichen Granitformen, die ausgesäet auf dem Rasen herumliegen. Keine Stube, kein Gemach ist mehr in wohnbarem Zustande, nur

seine Mauern, jedes Mörtels und Anwurfes entkleidet, stehen zu dem reinen Himmel empor und tragen hoch oben manche einsame Thür oder einen unzugänglichen Söller, nebst einer Fensterreihe, die jetzt in keinem Abendroth mehr glänzen, sondern eine Wildniß schöner Waldkräuter in ihren Simsen tragen. Keine Waffen hängen an den Mauerbogen, als die hundert goldenen Pfeile der schiefeinfallenden Sonnenstrahlen; keine Juwelen glänzen aus der Schmucknische als die schwarzen befremdeten Aeuglein eines brütenden Rothkehlchens; kein Tragebalken führt vom Mauerrande sein Dach empor, als manch ein Fichtenbäumchen, das hoch am Saume im Dunkelblau sein grünes Leben zu beginnen sucht; Keller, Gänge, Stuben, alles Berge von Schutt, gesucht und geliebt von mancher dunkeläugigen Blume. Einer der Schutthügel ragt von innen bis gegen das Fenster des zweiten Stockwerks empor. Dem, der ihn erklimmt, wird ein Anblick, der, obwol im geraden Gegensatze mit den Trauerdenkmalen ringsum, dennoch augenblicklich fühlen läßt, daß eben er die Vollendungslinie um das beginnende Empfinden lege, nämlich über alle Wipfel der dunkeln Tannen hin ergießt sich dir nach jeder Richtung eine unermessene Aussicht, strömend in deine Augen und sie fast mit Glanz erdrückend. Dein staunender und verwirrter Blick ergeht sich über viele, viele grüne Bergesgipfel in webendem Sonnendufte schwebend und geräth dann hinter ihnen in einen blauen Schleierstreifen — es ist das gesegnete Land jenseit der Donau mit seinen Getreidehängen und Obstwäldern — bis der Blick endlich auf jenen ungeheuern Halbmond trifft, der den Gesichtskreis umfaßt, die Norischen Alpen. Der Große Briel glänzt an heitern Tagen wie eine lichte Flocke am Himmelsblau hängend, der Traunstein zeichnet eine blasse Wolkencontour in den Krystall des Firmaments. Der Hauch der ganzen Alpenkette zieht wie ein luftiger Feengürtel um den Himmel, bis er hinausgeht in zarte, kaum sichtbare Lichtschleier, drinnen weiße Punkte zittern, wahrscheinlich die Schneeberge

der fernern Züge. Dann wende den Blick auch nordwärts; da ruhen die breiten Waldesrücken und steigen lieblich schwarzblau dämmernd ab gegen den Silberblick der Moldau; westlich blauet Forst an Forst in angenehmer Färbung und manche zarte schöne blaue Rauchsäule steigt fern aus ihm zu dem heitern Himmel auf. Es wohnet unsaglich viel Liebes und Wehmüthiges in diesem Anblick." Es ist die Geschichte dieser weitschauenden Burg, welche die Phantasie des Dichters fortwährend beschäftigt. Die Zerstörung der Burg durch die Schweden ist das Thema des „Hochwaldes"; die Gründung der Burg durch Witiko ist der Gipfelpunkt des geschichtlichen Romans, der den Namen dieses Helden trägt. So knüpft sich an locale Jugenderinnerungen die schöpferische Begeisterung des Dichters.

Wohl aber muß der Poet sich fragen, ob die innere Wärme seiner Empfindung auch ausgiebig und nachhaltig genug ist, um ein größeres gestaltenreiches Werk zu beleben und sich mitzutheilen an zahlreiche Leser, denen die Gegenden von Oberplan und Friedberg an und für sich so gleichgültig sind wie irgendwelche Bergthäler deutscher Mittelgebirge?

Und diese Frage hat Stifter versäumt sich vorzulegen. Der Inhalt des Romans kann die Gegenwart nicht sympathisch berühren. Die innern Unruhen und Kämpfe Böhmens können uns kaum näher gerückt werden durch die Andeutung, daß die Sache, für welche Witiko und Wladislav gegen die mährischen Fürsten kämpfen, die Sache des Volks, der kleinen Leute ist gegenüber der Herrschsucht der Großen. Wird doch unsere wärmste Antheilnahme für den Augenblick aufgespart, wo Witiko, durch Geschenk des Herzogs, jene ganzen Waldgegenden zu eigen erhält und den freien Waldleuten zum Herrn gesetzt wird. So patriarchalisch diese Herrschaft geschildert wird und so groß der Jubel der Männer von Oberplan und der Umgegend ist, daß sie einem so lieben Herrn pflichtig werden, der Zug unserer Zeit geht nicht auf die Einsetzung, sondern auf

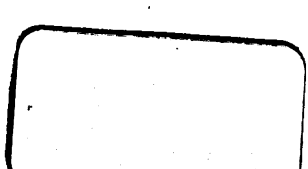
die Aufhebung solcher Pflichtigkeit, und diese Erhöhung des Helden über seine Mitkämpfer kann bei uns kein Gefühl der Rührung oder willigen Zustimmung hervorrufen.

Wer das Culturgemälde einer so entlegenen Vergangenheit entrollt, der wird eine große Klippe zu vermeiden haben, die Fehler gegen das Costüm, nicht blos das äußere Costüm der Lebensweise und der Sitten, sondern auch das innere des Denkens und Empfindens. Derartige Verstöße finden sich nicht in Stifter's „Witiko"; es herrscht nach allen Seiten hin die größte Treue und Sorgfalt in Wahrung des alterthümlichen Tons. Doch indem der Dichter jene Charybdis vermied, gerieth er hier in eine kaum minder verderbliche Scylla. Die alterthümliche Darstellungsweise, die den schlichten Stil biblischer Erzählungen und alter Chroniken drei Bände hindurch mit unerschütterlicher Consequenz festhält, wird auf die Länge dumpf, reizlos, langweilig und gibt den Gestalten eckige Umrisse und den Empfindungen einen frostigen Ausdruck.

So kosmopolitisch unsere Malerei ist und Heiligenbilder wie Götterbilder nach der Schablone liefert, ohne den Anforderungen des Zeitgeistes und der eigenen Inspiration Rechnung zu tragen, so wird es doch keinem Maler einfallen, im Stil eines Lukas Cranach seine Aufgaben zu lösen und eckige Gestalten zu malen, während die Kunst diesen Standpunkt längst überwunden hat. Stifter aber sucht im „Witiko" den Stil der modernen Prosa und Darstellungskunst auf den Standpunkt der Chronik herabzustimmen, und so erscheint auch dies Werk als eine „Studie", aber als eine unberechtigte, eine Studie im altfränkischen Stil von höchst erkünstelter Schlichtheit, deren Eindruck nur Ermüdung und Unbehagen ist. Kunstliebhaber mögen die meisterhafte Durchführung der gewählten Form schätzen, die Wahl dieser Form selbst ist ein entschiedener Misgriff. Schon die Wiederholungen derselben Formel, die oft seitenlang fortgehen, sind Formspielereien von einer Gedankenlosigkeit, die auf den gebildeten Sinn ertödtend wirken muß.

Die Einfachheit der damaligen Cultur wird in solcher Form wol mit homerischer Objectivität wiedergegeben; aber sie ist geistlos und der Gegenwart fremd. In Bezug auf das innere Leben tritt die Seichtigkeit dieser Darstellungsweise störend hervor. Die Chronik schildert nur das Geschehene, aber nicht die Motive, durch welche das Geschehene zur That wird, das ist Sache der Dichtung. Stifter aber läßt seinen Helden oft fortreiten, wir wissen nicht wohin und warum, und nach der breitesten Schilderung des Rittes erfahren wir erst ganz flüchtig den Zweck desselben. Die Motive, warum er die Mährenherzoge entkommen läßt, werden uns erst spät aufgeklärt und spielen dann auch noch verschwommen ineinander. Auch die Absicht romanhafter Ueberraschung ist in der Regel nicht vorhanden und könnte nur bei der Rettung des mährischen Bischofs Zdig in Betracht kommen. Ohne Ziel aber ist keine Spannung möglich und in die Tiefen der Seele hinabzusteigen ist nicht nur das Recht, sondern auch die Pflicht des Dichters.

Was an dem Werke erfreuen kann, wenn auch mehr die Kunstliebhaberei als den Kunstsinn, das ist das feine Schnitzwerk, die alterthümliche Ciselirarbeit, mit der einzelne geschichtliche Ereignisse und Gruppen ausgeführt sind: die Belagerung von Prag, die Schlacht bei Znaym, der Bischofssitz in Passau, die Burg der Babenberger auf dem Kalenberg, der Burgbau im Thomaswalde. Von holdseliger Keuschheit ist die Waldrosenidylle und die Liebesepisode Witiko's und Bertha's.

So verfehlt auch diese böhmische Chronik ist, die uns Stifter als geschichtlichen Roman auftischt, so kann dies die Bedeutung eines Schriftstellers nicht abschwächen, dessen inniges Naturgefühl und dessen meisterhafte Darstellung ihm nach wie vor einen Ehrenplatz auf dem deutschen Parnaß sichern.

Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.